М. М. БАХТИН

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В СЕМИ ТОМАХ

Институт мировой литературы
им. А. М. Горького Российской академии наук

М. М. БАХТИН

СОБРАНИЕ

Т. 4(1)

«ФРАНСУА РАБЛЕ В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА»
(1940 г.)

МАТЕРИАЛЫ К КНИГЕ О РАБЛЕ
(1930–1950-е гг.)

КОММЕНТАРИИ И ПРИЛОЖЕНИЯ

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
2008

ББК 83
Б 30

Издание подготовлено и осуществлено при финансовой поддержке Американского Совета научных сообществ (ACLS, Нью-Йорк)

Редактор тома
И. Л. Попова

Бахтин М. М.

Собрание сочинений. Т. 4(1): «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940 г.). Материалы к книге о Рабле (1930—1950-е гг.). Комментарии и приложения. — М.: Языки славянских культур, 2008. — 1120 с.

Четвертый том Собрания сочинений М. М. Бахтина полностью посвящен книге о Ф. Рабле. Том состоит из двух частей. В настоящем полутоме публикуются тексты и материалы 1930–1950-х годов: первая редакция «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940), дополнения и изменения ко второй редакции «Творчество Рабле и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса» (1949–1950), подготовительные материалы, ранние редакции, дополнения, конспекты. Все тексты М. М. Бахтина, за исключением «Дополнений и изменений к "Рабле"» (1944), публикуются впервые.

В разделе «Комментарии и приложения» помещен очерк истории книги в 1930–1950-е годы и четыре приложения: переписка о судьбе «Рабле» в 1940-е годы, отзывы на книгу М. М. Бахтина (1944); материалы к защите диссертации (1946); документы к рассмотрению диссертации в ВАК (1947–1952).

ББК 83

ISBN 978-5-9551-0266-5

СОДЕРЖАНИЕ

КОММЕНТАРИИ И ПРИЛОЖЕНИЯ

т. 4 (1)

«ФРАНСУА РАБЛЕ В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА»
(1940 г.)

МАТЕРИАЛЫ К КНИГЕ О РАБЛЕ
(1930–1950-е гг.)

КОММЕНТАРИИ И ПРИЛОЖЕНИЯ

О СОДЕРЖАНИИ И СТРУКТУРЕ ЧЕТВЕРТОГО ТОМА СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ М. М. БАХТИНА

В четвертом томе Собрания сочинений Михаила Михайловича Бахтина печатается книга о Рабле и архивные материалы, связанные с ее историей.

История книги «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», выпущенной в 1965 году издательством «Художественная литература», началась в 1930-е годы. В 1940 году рукопись под названием «Франсуа Рабле в истории реализма» была завершена. Попытки опубликовать ее целиком или частями в 1940–1941 годах не увенчались успехом. В 1944 году Бахтин начал переработку книги для Гослитиздата, однако его ждала неудача. В 1945 году возник проект издания «Рабле» во Франции, но он не состоялся. В 1946 году Бахтин защитил рукопись книги в качестве диссертации. Ученый совет Института мировой литературы им. Горького провел две процедуры голосования — отдельно за присуждение кандидатской и докторской степени. Докторскую диссертацию Бахтина ВАК рассматривала с 1947 по 1952 год. В 1949–1950 годах Бахтин переработал рукопись по замечаниям ВАК. Теперь она называлась «Творчество Рабле и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса». В 1952 году ходатайство о присуждении за нее докторской степени было окончательно отклонено; в том же году Бахтину был выдан диплом кандидата филологических наук. После 1950 года Бахтин надолго оставил «Рабле». В начале 1960-х годов он вернулся к работе над рукописью для издательства «Художественная литература». В 1965 году книга впервые увидела свет.

Долгая и разножанровая история рукописи «Рабле», предшествовавшая ее первой публикации, определила содержание и структуру предназначенного ей тома.

Четвертый том состоит из двух книг. Первая посвящена истории «Рабле» в рукописи — от 1930-х до 1950-х годов. Вторая — изданной в 1965 году книге. Соответственно распределен и публикуемый материал: тексты М. М. Бахтина, архивные документы, приложения и комментарии.

Подробнее о структуре двух полутомов.

Первый полутом целиком архивный. В состав публикуемых текстов включены: первая редакция книги «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940); дополнения и изменения ко второй редакции «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1949–1950); материалы из ранних редакций 1938–1939 годов; дополнения 1944 года; подготовительные материалы и конспекты. Все тексты, за исключением «Дополнений и изменений к „Рабле“», печатаются впервые. В разделе «Комментарии и приложения» помещен очерк истории «Рабле» в 1930–1950-е годы и четыре приложения: переписка о судьбе «Рабле» в 1940-е годы, отзывы Б. В. Томашевского и А. А. Смирнова на книгу М. М. Бахтина для Гослитиздата (1944); материалы к защите диссертации в 1946 году; документы к рассмотрению диссертации в ВАК в 1947–1952 годах.

Во втором полутоме публикуется текст книги «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965), примыкающие к ней работы 1960-х годов, комментарий и указатели к обоим полутомам.

ФРАНСУА РАБЛЕ В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА

1940

Αἰὼν παῖς ἐστι παίζων, πεττεύων.
παιδὸς ἡ βασιληίη

Гераклит

«Sia amazzato il Signore Padre!»
(карнавальный крик мальчика во время «праздника огня»,
т. е. заключительной части римского карнавала)

Goethe «Das Römische Carnaval»

«Quand donc vos philosophes... trouveront vraye estre la response faicte par le sage Thales à Amasis, roy des Ægyptiens, quand, par lui interrogé en quelle chose plus estoit du prudence, respondit: On temps; car par temps ont esté et par temps seront toutes choses latentes inventées; et c'est la cause pourquoy les anciens ont appellé Saturne le Temps, pere de Verité, et Verité fille du Temps».

Из манускрипта V-й кн. романа Рабле.

Глава 1

РАБЛЕ И ПРОБЛЕМА ФОЛЬКЛОРНОГО И ГОТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Из всех великих писателей мировой литературы Рабле у нас наименее популярен, наименее изучен, наименее понят и оценен.

А между тем Рабле принадлежит одно из самых первых мест в ряду великих создателей европейских литератур. Западные литературоведы и писатели обычно ставят Рабле — по его художественно-идеологической силе и по его историческому значению — непосредственно после Шекспира или даже рядом с ним. Французские романтики, особенно Шатобриан и Гюго, относили его к небольшому числу величайших «гениев человечества» всех времен и народов. Его считали и считают не только великим писателем в обычном смысле, но и мудрецом и пророком. Вот очень показательное суждение о Рабле историка Мишле:

«Рабле собирал мудрость *в народной стихии старинных провинциальных наречий, поговорок, пословиц, школьных фарсов, из уст дураков и шутов*. Но, преломляясь через это *шутовство*(,) раскрывается во всем своем величии гений века и его *пророческая сила*. Всюду, где он еще не находит, он *предвидит*, он обещает, он направляет. В этом лесу сновидений под каждым листком таятся плоды, которые соберет *будущее*. Вся эта книга есть „*золотая ветвь*“»[1]. |

с. 2 Все подобного рода суждения и оценки, конечно, относительны. Мы не собираемся решать здесь вопросы о том, можно ли

---

[1] См. *Michelet* «Histoire de France», т. X, стр. 355. Пророческая золотая ветвь, врученная Сибиллой Энею.

ставить Рабле рядом с Шекспиром, выше ли он Сервантеса или ниже и т. п. Но историческое место Рабле в ряду этих создателей новых европейских литератур, т. е. в ряду: Данте, Боккачьо, Шекспир, Сервантес, — во всяком случае не подлежит никакому сомнению. Рабле существенно определил судьбы не только французской литературы и французского литературного языка, но и судьбы мировой литературы (вероятно, не в меньшей степени, чем Сервантес). Не подлежит также сомнению, что он — демократичнейший среди этих зачинателей новых литератур: он теснее и существеннее других связан с народными источниками, притом — специфическими (Мишле перечисляет их довольно верно, хотя и далеко не полно); эти источники определили всю систему его образов и его художественное мировоззрение.

Именно этой особой и, так сказать, *радикальной народностью* всех образов Рабле и объясняется та исключительная *насыщенность их будущим*, которую совершенно правильно подчеркнул Мишле в приведенном нами суждении. Ею же объясняется и особая «нелитературность» Рабле, т. е. несоответствие его образов всем господствовавшим с конца XVI в. и до нашего времени канонам и нормам литературности, как бы ни менялось их содержание. Рабле не соответствовал им в несравненно большей степени, чем Шекспир или Сервантес, которые не отвечали лишь сравнительно узким классицистским канонам. Образам Рабле присуща какая-то особая принципиальная и неистребимая «неофициальность»:
с. 3 никакой догматизм, никакая авторитарность, | никакая односторонняя серьезность не могут ужиться с раблезианскими образами, враждебными всякой законченности и устойчивости, всякой *ограниченной* серьезности, всякой готовости и решенности в области мысли и мировоззрения.

Отсюда — особое одиночество Рабле в последующих веках: к нему нельзя подойти ни по одной из тех больших и проторенных дорог, по которым шли художественное творчество и идеологическая мысль *Европы в течение четырех веков, отделяющих его от нас. И если на протяжении этих веков мы встречаем много восторженных ценителей Рабле, то сколько-нибудь полного и высказанного понимания его мы нигде не находим.

Романтики, открывшие Рабле, как они открыли Шекспира и Сервантеса, не сумели его, однако, раскрыть и дальше восторженного изумления не пошли. Очень многих Рабле отталкивал и отталкивает. Огромное же большинство его просто не понимает. В сущности, образы Рабле еще и до сегодняшнего дня во многом остаются загадкой.

Разрешить эту загадку можно только путем глубокого изучения *народных источников Рабле*. Если Рабле кажется таким одиноким и ни на кого не похожим среди представителей «большой литературы» последних четырех веков истории, то на фоне правильно раскрытого народного творчества, напротив, — скорее эти четыре века литературного развития могут показаться чем-то специфическим и ни на что не похожим, а образы Рабле *окажутся у себя дома в тысячелетиях развития народного творчества**.

Рабле — труднейший из всех классиков мировой литерас. 4 туры, так как он требует для своего понимания существен|ной перестройки нашего* художественно-идеологического восприятия, требует умения отрешиться от многих глубоко укоренившихся требований нашего литературного вкуса, пересмотра многих понятий, главное же — он требует глубокого проникновения в мало и поверхностно изученные области *народного смехового творчества* (далеко не полностью названные Мишле в приведенной нами цитате).

Рабле труден. Но зато его произведение, правильно раскрытое, проливает обратный свет на тысячелетия развития *реализма* в народном творчестве, наследником* которых он является. Освещающее значение Рабле громадно; его роман должен стать ключом к мало изученным и плохо понятым грандиозным сокровищницам народного реализма. Но прежде всего необходимо этим ключом овладеть.

* * *

Дореволюционное русское литературоведение Рабле почти вовсе не занималось. У нас не было раблезистов. Не вышло ни одной книги о нем, ни одной монографии. Вся русская *научная* литература о Рабле до революции исчерпывается солидной* статьей

А. Н. Веселовского[2] и брошюркой Ю. Фохта (лишенной всякой с. 5 научной ценности)[3].*| Не было ни одной переводной монографии.

Советское литературоведение, как это ни странно, не внесло существенных изменений в это положение. Рабле, одного из величайших реалистов мировой литературы, по-прежнему почти вовсе игнорируют. Небольшая осведомительного характера статейка* А. А. Смирнова в Лит.⟨ературной⟩ Энциклопедии и такого же характера статья Б. Кржевского, приложенная ко второму изданию неполного перевода романа Рабле*, — вот и все, что опубликовано о нашем авторе. Нет ни одной исследовательской работы о нем; не сделано ни одной попытки пересмотреть наследие Рабле в свете положений и задач советского литературоведения, в особенности — в связи с вопросами теории и истории реалистического романа*.

В центре всей исследовательской работы нашего литературоведения стоят вопросы *теории и истории реализма* (и в особенности реалистического романа) и вопросы *влияния народного творчества на литературу*. В связи с этим особую важность приобретает вопрос о *реализме самого народного творчества. Углубленное изучение наследия Рабле имеет первостепенное значение для правильной и продуктивной разработки всего этого круга вопросов.* То, что Рабле до сих пор игнорировался (во всяком случае недооценивался), отражается пагубным образом на всем, что уже сделано у нас в области разработки теории и истории реализма.

Всякая картина исторического развития реализма и всякая с. 6 историко-систематическая типология его, построенные без | надлежащего учета творчества Рабле, неизбежно окажутся искаженными и неверными. При этом творчество Рабле важно

---

[2] А. Н. *Веселовский* «Рабле и его Роман (Опыт генетического объяснения)». Первоначально в «Вестнике Европы» за 1878 г., март, стр. 128–200; затем — «Собрание сочинений», т. IV, вып. 1, стр. 185–273.

[3] См. Ю. *Фохт* «Рабле, его жизнь и творчество», 1914 г. Следует упомянуть, хотя это и не имеет прямого отношения к русской литературе о Рабле, что лектор французского языка бывшего С. Петербургского университета Jean Fleury опубликовал в 1876–1877 годах в Париже двухтомную компилятивную монографию о Рабле, для своего времени неплохую.

не только само по себе, но оно, как мы говорили, является ключом к правильному пониманию тысячелетиями развивавшихся форм и образов народного реализма. Поэтому игнорирование его в корне искажает как исторические перспективы, так и наше теоретическое понимание реализма*.

В этом отношении показателен сборник статей под ред. Н. Берковского «Ранний буржуазный реализм» (Ленинград, 1936 г.). Здесь дается картина развития реализма в его основных линиях и узловых моментах эпохи возрождения до Бальзака (включительно). Специальные статьи посвящены роли в истории реализма Шекспира, Сервантеса, Фильдинга, Дидро, Жан-Поля и др., но о Рабле нет особой статьи. Более того, самое имя Рабле в сборнике почти не упоминается[4]. Н. Берковский в обширной вводной статье к сборнику («Эволюция и формы раннего реализма на Западе», стр. 7–104), пытающейся дать типологию основных форм буржуазного реализма, вовсе ничего не говорит о Рабле. Берковский, по-видимому⟨,⟩ относит его творчество к типу «гражданского реализма». Он видит в этом типе прежде всего «открытие материального быта», который и изображается здесь гротескно, гиперболически, «как нечто совершенно новое, исключительное, неслаженное с остальными элементами жизни» (стр. 24). К этому типу относятся все разновидности плутовского романа и Сервантес. Имени Рабле Берковский вовсе не упоминает в этой типологической статье.

В другой своей более поздней работе — «Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы» («Западный сборник», 1, 1937 г., стр. 53 и дал.⟨ее⟩) — Берковский возобновляет | попытку типологии реализма и дает подробную характеристику гражданского реализма, уже прямо называя и Рабле. Соответствующие высказывания Берковского являются единственной в советской литературе попыткой определить особенности реализма Рабле. Кроме того, это — наиболее последовательная попытка построения историко-систематической типологии* реализма. Поэтому на ней следует остановиться подробнее*.

с. 7

[4] Кажется, всего-навсего 2 раза: один раз в статье о Сервантесе (стр. 162 в скобках) и один раз в статье о Мерсье (стр. 364).

В основе «гражданского реализма», по Берковскому, лежит «*открытие*» мира материальных интересов, как движущего начала общественной жизни. Это открытие стало возможным лишь тогда, когда материальные интересы обособились и оторвались от целого в самой общественной жизни, т. е. только в эпоху разложения феодального строя и рождения капитализма. «Именно этим и отличался, — говорит Берковский, — дисгармонический строй буржуазного общества, в котором материальное производство, освободившееся от коллективного регулирования цеха, общины, превращалось в стихийную силу, потрясавшую старые уклады. *Мир материальных интересов обособился, принял форму самостоятельных интересов частных лиц, практикующих „эгоистически“*, вне учета того, что эта практика означает в целостном жизненном строе общества. *И только с этой поры возможной стала более или менее систематическая материалистическая интерпретация общественной жизни — реализм как стиль искусства*: в самой действительности должен был совершиться „анализ“, материальные основания общественной жизни должны были „отвлечься“ от всего комплекса общественной жизни, для того чтобы в них увидели главнейшую и всеопределяющую силу. Разумеется, здесь речь идет о *стиле* с. 8 *реализма*, хотя бы самого | примитивного, хотя бы вульгарного, но тем не менее уже принципиального по своей природе» (стр. 54–55).

В этой цитате содержатся два очень важных утверждения. Утверждается, во-первых, что реализм, как стиль искусства, мог родиться только вместе с буржуазным строем, притом — всякий реализм, даже самый примитивный и вульгарный; до и вне буржуазного строя не могло быть, следовательно, никакого реализма. Во-вторых, утверждается, что материальное начало, открытое самым ранним типом реализма (совпадающим по времени с рождением буржуазного общества), дано в своей частно-эгоистической, животной, обособленной от остальной жизни общества форме.

Оба этих утверждения Берковского представляются нам совершенно неверными. Первое из них вовсе снимает даже самый

вопрос о реализме народного творчества; кроме того, оно совершенно игнорирует так называемый «готический* реализм», развитие которого тянется через все средневековье и завершением которого в значительной степени и был реализм ренессанса, в частности — реализм Рабле.

Но к критике этих двух утверждений Берковского мы обратимся несколько позже; теперь же остановимся на его дальнейших рассуждениях. Он особенно подчеркивает именно новизну материального начала в искусстве и литературе ренессанса. «Искусство XV–XVII вв., — говорит он, — загипнотизировано, как необычайной новинкой, всеми видами „физиологического состояния“ общества — идет ли дело о шванках, фабльо, итальянских новеллистах или же о Рабле с его специальной манерой гигантских физиологических преувеличений, или же о Сервантесе, сознательно культивирующем в своем письме штрих грубый, натуральный, „животный“ — всюду материальное содержание жизни подчеркнуто, возведено в степень грандиозного и впервые увиденного зрелища. Быть может, в живописи, в фламандизме с его чрезмерной телесностью, две эти особенности ренессансного искусства достигают настоящей концентрации».

Эти совершенно ложные утверждения Берковского возможны лишь потому, что он воспринимает литературу XV–XVI вв. на фоне большой (официальной) литературы последующих веков, а вовсе не на фоне* фольклора и литературы предшествующих периодов (в частности — готического* реализма). В литературе XV–XVI вв. материальное начало, «чрезмерная телесность», «физиологические преувеличения» вовсе не были «необычайной новинкой» и «впервые увиденным зрелищем», — такими они могли показаться только на фоне, например, классицизма XVII–XVIII вв. — напротив, они были традиционным моментом, унаследованным от готического* реализма или непосредственно почерпнутым из* фольклора. Эти особенности не могли, конечно, поражать современников как нечто новое и необычное. Это вовсе и не «особенности ренессансного искусства» но особенности прежде всего готического*

реализма, сохранившиеся и в литературе ренессанса. Новизна же этой литературы в совершенно другом.

И самая подчеркнутость материально-телесного начала является прямым наследием готического* реализма (и отчасти фольклора).

Берковского, между прочим, ввели в заблуждение некоторые моменты в «Дон-Кихоте». В своей ранее упомянутой статье (в сборнике «Ранний буржуазный реализм») он приводит из
с. 10 «Дон-Кихота» отзыв свя|щенника в романе «Тирант Белый»: «Я вам правду говорю, сеньор кум, по стилю это лучшая книга на свете: рыцари здесь едят, спят, умирают в своих постелях, перед смертью пишут завещания и все прочее, чего в других романах этого рода вы не найдете». Далее Берковский ссылается на дискуссии между Санчо и Дон-Кихотом о питании странствующих рыцарей, о деньгах и т. п. Отсюда Берковский делает вывод о новизне этого материального начала и относит его на счет нового буржуазного строя общества. На самом же деле такое снижающее подчеркивание материально-телесного момента в высшей степени характерно для всего готического* реализма, в частности для всей пародийной ветви его. Подобного рода снижающее подчеркивание материально-телесных и житейски-бытовых подробностей мы найдем уже в «Yoca monachorum» (VI–VII в.), в «Cena Cypriani» и особенно в пародиях IX, X и XI вв., сущность которых в значительной степени сводилась именно к нарочитой и подчеркнутой выборке из библии, евангелия и из других священных текстов всех материально-телесных и житейски-бытовых, «снижающих», подробностей. Если бы Берковский вспомнил знаменитые диалоги Соломона с Маркольфом, где высоким сентенциям Соломона противопоставлены снижающие изречения Маркольфа, переносящие вопрос в подчеркнуто грубую материальную сферу (еды, питья, половой жизни, испражнений), то он принужден был бы признать, что соответствующие диалоги Дон-Кихота и Санчо — только чрезвычайно смягченная и ослабленная форма готических* снижающих противопоставлений*.

Готический* реализм «снижал» все без исключения
с. 11 формы | высокой идеологии средневековья путем перевода их

в материально-телесный план, в том числе снижал он и все моменты рыцарской идеологии и феодальной героики. Снижения эти принимали самые разнообразные формы и осуществлялись в различных жанрах. Существовали даже, притом в эпоху самого расцвета феодализма, особые комические обряды при церемониях передачи и принятия ленных прав, посвящения в рыцари и т. п., которые практиковались наряду с серьезным церемониалом (эти комические формы были особенно развиты во Франции). Следует упомянуть, что одним из ведущих моментов в комике средневекового шута был именно перевод всякого высокого церемониала, обряда и образа в материально-телесный план; таково было поведение шутов на турнирах, на придворных церемониях, во время застольных увеселений и т. п.*

Напомним еще об особой разновидности готического* реализма — школьных пародиях, в частности о пародийной грамматике, традиции которой тянутся от «Virgilius grammaticus», возникшего где-то на рубеже поздней античности и раннего средневековья, через все средние века и эпоху возрождения и живы еще и сегодня в устной форме в духовных школах, в коллегиях и семинариях Западной Европы. Сущность этой грамматики сводится к переосмыслению всех грамматических категорий — падежей, форм глаголов и пр. — в материально-телесном плане, преимущественно эротическом[5].

с. 12 Подчеркнем еще раз: готический* реализм не просто сни|жает и пародирует явления высокого плана, — он переводит их в *материально-телесный план*, который при этом резко преувеличивается или во всяком случае оттеняется в своей специфичности.

Ошибка Берковского (да и вообще всех наших литературоведов, писавших о реализме эпохи возрождения) в том, что он вовсе игнорирует готический* реализм.* Поэтому-то ему и представляется чем-то новым и впервые увиденным в литературе и искусстве возрождения как раз то, что является в них прямым наследием готического* реализма. «Гигантские физиологические

[5] Мы касаемся здесь всех этих явлений лишь предварительно: мы остановимся на этих явлениях готического* реализма в связи с творчеством Рабле подробнее в последующем.

преувеличения», «чрезмерная телесность», находимые им в литературе и искусстве ренессанса, еще более преувеличены, еще более чрезмерны в готическом* реализме; материальное содержание жизни в нем подчеркнуто и нарочито противопоставлено всем высоким сферам жизни и идеологии. Литература и искусство ренессанса приняли это наследие готического* реализма, но значительно смягчили его и, как мы подробно увидим дальше, кое в чем существенно переосмыслили*.

Поэтому первое утверждение Берковского в корне неверно: реализм — в смысле выдвижения на первый план материально-телесного начала[6] — вовсе не рождается вместе с буржуазным строем общества, но лишь вступает при этом в новую фазу своего развития, переживая при этом некоторый кризис, приводящий к его измельчению и упадку в последующие два столетия (в XVII и XVIII в.). Если бы Берковский не ограничился повторением общих мест о физиологическом преувеличении, натурализме, животной стихии у Рабле, а проделал бы серьезный с. 13 анализ | раблезианского типа реализма и его источников, он никогда не совершил бы своей ошибки. Ему пришлось бы сделать «открытие» материального содержания жизни, «физиологических преувеличений» и «чрезмерной телесности» в литературе готического* реализма уже почти за 10 веков до Рабле и Сервантеса. Он бы нашел на утренней заре средневековья не только едящих, спящих, испражняющихся феодалов и героев, но и всех лиц священной истории, причем материально-телесное начало было подчеркнуто здесь гораздо резче и смелее, чем в литературе ренессанса.

Игнорируя готический* реализм, Берковский игнорирует и *реализм* фольклора*. Между тем именно фольклор является подлинным источником всякого большого и *положительного* реалистического *стиля*. Весь готический* реализм, на протяжении почти целого тысячелетия своего исторического развития, непосредственно вырастает на фольклорной основе (произведения его в значительной своей части носят полу-фольклорный анонимный характер); притом это касается не только произведений на народных языках, но и всей

[6] Мы оставляем пока эту упрощенную и грубую формулу для реализма.

той латинской литературы, которая протекала в русле готического* реализма. Именно образы материально-телесного содержания жизни, самую художественную концепцию тела и концепцию материальной вещи готический* реализм воспринял непосредственно из* фольклора.

Реализм эпохи возрождения, будучи наследником и завершителем готического*, и сам черпал непосредственно из фольклора. Это знает и Берковский. Вот что он говорит: «Наиболее последовательные проявления „буржуазного реализма" в период ренессанса имеют плебейскую окраску и скрещиваются
14 с фольклорным | и народным опытом литературы. Я здесь имею в виду испанский плутовской роман, Сервантеса, немецкую народную книгу». Это — совершенно верное утверждение, но к нему Берковский больше не возвращается и оставляет его нераскрытым. Но если «наиболее последовательные» формы ренессансного реализма скрещиваются с фольклором, то спрашивается, что же они могли взять из фольклора, как не р е а л и з м; но если это так, то именно с этого фольклорного реализма и надо было начинать типологию. Верное утверждение Берковского не нашло никакого применения в его концепции: Берковский не знает никакого фольклорного (народного) реализма, для него, как мы видели, всякий реалистический стиль, даже самый примитивный, начинается вместе с буржуазией. Странно также, что Берковский перечисляет Сервантеса, немецкую народную книгу, плутовской роман, но не называет Рабле, связь которого с фольклором является как раз наиболее сильной и наиболее очевидной. И здесь более глубокое изучение Рабле неизбежно привело бы к вопросу о фольклорном реализме и его формах. Рабле — наследник одного тысячелетия развития готического* реализма и многих тысячелетий развития фольклорного реализма*, и втиснуть его в узкие рамки концепции, начинающей историю реализма с рождения буржуазного общества, представилось бы очевидной нелепостью.

Таким образом, первое утверждение Берковского, касающееся возникновения реализма, совершенно неверно. Неверно в общем и его второе утверждение о том, что материальное начало в литературе ренессанса дано в своей частно-эгоистической, буржуазной, животной, обособленной от остальной жизни

общества форме, хотя некоторая доля истины в этом утверждении и есть.|

с. 15 Образы материально-телесного начала в литературе ренессанса, как мы уже сказали, являются наследием готического* реализма и, кроме того, они проникнуты и непосредственным могучим влиянием фольклора. И в готическом* реализме и в фольклоре материально-телесная стихия является началом глубоко *положительным*, и дана здесь эта стихия вовсе не в частно-эгоистической форме и вовсе не в отрыве от остальных сфер жизни. *Материально-телесное начало* здесь воспринимается как *универсальное и всенародное* и именно как такое противопоставляется всякому *отрыву от материально-телесных корней мира*, всякому *обособлению и замыканию в себя*, всякой *отвлеченной* идеальности, всяким *претензиям на отрешенную и независимую от земли и тела значимость*. Тело и телесная жизнь носят здесь *космический и всенародный* характер; они не индивидуализованы до конца и не отграничены от остального мира. Поэтому все телесное здесь так грандиозно, преувеличено, безмерно. Преувеличение это носит *положительный, утверждающий* характер. Ведущий момент во всех этих образах материально-телесной жизни — *плодородие, рост, бьющий через край избыток*. Все проявления материально-телесной жизни и все вещи отнесены не к единичной биологической особи и не к частному и эгоистическому, «экономическому» человеку, — но как бы к народному, коллективному, родовому телу (дальше мы уточним смысл этих утверждений). Избыток и всенародность определяют и специфический *веселый и праздничный* (а не буднично-бытовой) характер всех образов материально-телесной жизни в фольклоре и в готическом реализме.* Этот характер сохраняется в *значительной мере* и в литературе и в искусстве ренессанса.|

с. 16 Мы говорили, что одним из основных моментов готического* реализма было «*снижение*» высокого путем его перевода в материально-телесный план, т. е. в план земли и тела. Эта особенность была унаследована и реализмом ренессанса. В готическом* реализме громадное место занимают и так называемые

«пародии», главным образом на священные тексты и обряды («parodia sacra»). Вся эта, преимущественно латинская, пародийная литература — она грандиозна — построена на том же низведении высокого в материально-телесный план. Поэтому пародии эти носят совершенно особый характер, резко отличный от литературных пародий нового времени.

Но не только пародии в узком смысле, а и все остальные формы готического* реализма снижают, приземляют, отелеснивают. В этом — основная особенность готического* реализма, отличающая его от всех форм высокого искусства и литературы средневековья. Эта особенность роднит готический* реализм и со всеми формами смехового фольклора. Народный смех, как и готический* реализм, искони был связан с материально-телесным низом. Смех снижает и материализует.

Какой же характер носят эти снижения, присущие всем формам готического* реализма и смехового фольклора? На этот вопрос мы дадим здесь пока предварительный ответ. Творчество Рабле позволит нам в последующих главах уточнить, расширить и углубить наше понимание этих форм.

Снижения и низведения высокого носят здесь, в готическом* реализме и смеховом фольклоре, вовсе не формальный и вовсе не относительный характер. «Верх» и «низ» имеют здесь абсолютное и строго топографическое значение. Верх — это небо; низ — это земля; земля же — это поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно). Таково топографическое значение верха и низа в космическом аспекте. В собственно телесном аспекте, который нигде четко не отграничен от космического, верх — это лицо (голова), низ — половые* органы, живот и зад. С этими абсолютными топографическими значениями верха и низа и работает готический* реализм, в том числе и готическая* пародия. Снижение здесь значит приземление, приобщение земле, как поглощающему и одновременно рождающему началу: снижая, и хоронят и сеют одновременно, умерщвляют, чтобы родить с'изнова лучше и больше. Сниже-
с. 17 ние | значит так же приобщение к жизни нижней части тела, жизни живота и половых* органов, т. е. к совокуплению, зачатию, беременности, рождению, пожиранию, испражнению.

Снижение роет телесную могилу для нового рождения. Поэтому снижение путем перевода в материально-телесный план имеет не только уничтожающее, отрицающее значение, но и положительное, возрождающее: оно *амбивалентно*, оно отрицает и утверждает одновременно. Сбрасывают не просто в низ, в небытие, в абсолютное уничтожение, — но* низвергает в совершенно определенный* низ, в тот самый низ, где происходит зачатие и новое рождение, откуда все растет с избытком; другого низа смеховой фольклор и готический* реализм и не знают, низ — это рождающая земля* или телесное лоно, низ всегда зачинает.

Поэтому и готическая* пародия совершенно не похожа на чисто формальную литературную пародию нового времени, где низ относителен и лишен производительно-рождающей силы (поэтому и пародия, как жанр, и всякого рода снижения в условиях нового времени не могли, конечно, сохранить своего прежнего громадного значения).

Пародийный, снижающий момент в литературе ренессанса занимает, как известно, очень большое место. Этот момент здесь — наследие готического* реализма и *фольклора. Низ еще не утратил своего абсолютного топографического значения, это еще — земля, рождающее лоно, половой* орган. Пародийное снижение еще совершается путем перевода снижаемого в материально-телесный план — источник плодородия, возрождения и роста*.

Основная линия пародийного снижения у Сервантеса носит характер приземления, приобщения возрождающей производительной силе земли в том числе даже и в узком экономическом, |
с. 18 земледельческом смысле*. Это — продолжение готической* линии. Но в то же время материально-телесное начало у Сервантеса уже несколько оскудело и измельчало. Оно находится в состоянии своеобразного *кризиса и раздвоения*. Образы материально-телесной жизни живут у него *двойною* жизнью: толстое брюхо Санчо («Panza»), его аппетит и жажда в основе своей еще глубоко фольклорны; тяга его к изобилию и полноте в основе своей не носит еще частно-эгоистического и отъединенного характера, это — тяга к коллективному изобилию. Санчо прямой потомок древних брюхатых демонов плодородия, фигуры которых мы видим, например, на знаменитых

коринфских вазах. Поэтому в образах еды и питья еще жив народно-пиршественный, положительный момент. Материализм Санчо — его пузо, аппетит, его обильные испражнения — это абсолютный *низ* готического* реализма, это — веселая телесная могила (брюхо, чрево, земля), вырытая для отъединенного, отвлеченного и омертвевшего идеализма Дон-Кихота; в этой могиле «рыцарь печального *лица*» должен умереть, чтобы родиться новым, лучшим и бóльшим; это материально-телесный корректив к индивидуальным и отвлеченно-духовным претензиям; кроме того, это — чисто готический* корректив *смеха и односторонней серьезности* этих духовных претензий (готический* абсолютный низ всегда смеется, это — рождающая и смеющаяся смерть). Роль Санчо в отношении Дон-Кихота можно сопоставить с ролью готических* пародий в отношении высокой идеологии и культа, с ролью шута в отношении серьезного церемониала, ролью «Charnage» в отношении «Carême» и т. п. Элемент абсолютного топографи-
с. 19 ческого рождающего низа, но в значи|тельно ослабленной степени, содержится и в образах всех этих мельниц (гиганты), трактиров (замки), стад баранов и овец (войска рыцарей), трактирщиков (хозяин замка), проституток (благородные дамы) и т. п. Все это — типичный готический* карнавал, травестирующий битву в кухню и пир, оружие и шлемы — в кухонные принадлежности и бритвенные тазы, кровь — в вино (эпизод битвы с винными бурдюками) и т. п. Такова первая готическая* и фольклорная сторона жизни всех этих материально-телесных образов на страницах сервантесовского романа. Но именно эта сторона и создает большой стиль сервантесовского реализма, его универсализм и его глубокий народный утопизм. В этой стороне своей жизни материально-телесные образы имеют своим носителем, своим субъектом, коллективное народное тело.

Другая сторона жизни образов в романе Сервантеса более соответствует характеристике, данной Берковским. Телá и вещи приобретают частный, приватный характер, мельчают, одомашниваются, становятся неподвижными элементами частного быта, предметами эгоистического вожделения и владения. В этой своей стороне материально-телесные образы имеют своим субъектом отъединенного эгоистического индивида. Это уже не

положительный рождающий и обновляющий низ, а тупая и мертвенная преграда для всех идеальных стремлений. В приватно-частной сфере отъединенных индивидов телесный низ, сохраняя момент отрицания (противоположность положительному верху), почти полностью утрачивает свою положительную рождающую и обновляющую силу: половые* органы, зад, совокупление в этом плане начинают превращаться в голую инди-
с. 20 видуальную эротику, цинизм, | непристойность, грязь.

Эта вторая сторона жизни материально-телесных образов сплетается в сложное и противоречивое единство с первой их стороной. И в этой двойственной, напряженной и противоречивой жизни их сила и их высшая историческая реалистичность. В этом своеобразная драма материально-телесного начала в литературе ренессанса, драма отрыва тела и вещей от того единства рождающей земли и всенародного растущего и вечно обновляющегося тела, с которыми они были связаны в фольклоре. Этот отрыв для художественно-идеологического сознания ренессанса еще не завершился полностью. Материально-телесный *низ* готического* и фольклорного реализма выполняет и здесь свои объединяющие, снижающие, развенчивающие, но одновременно и *возрождающие* функции. Как бы ни были распылены, разъединены и обособлены единичные «частные» тела и вещи, — реализм ренессанса не обрезывает той пуповины, которая соединяет их с рождающим чревом земли и народа. Единичное тело и вещь не совпадают здесь сами с собой, не равны себе самим, как в натуралистическом реализме последующих веков, они *представляют* материально-телесное растущее целое мира и, следовательно, выходят за границы своей единичности; частное и универсальное еще слиты в них в противоречивом единстве.*

Необходимо предварительно коснуться специфического *образа тела* в готическом* реализме*, унаследованного в значительной мере и литературой (отчасти и искусством) ренессанса, т. е. именно того, что Берковский называет «гигантскими физиологическими преувеличениями» и «чрезмерной телесностью». Образы тела готического* реализма в свою оче-
с. 21 редь — | наследие фольклора, который оказывал непосредственное влияние (помимо готического* реализма) и на литературу

ренессанса. Нельзя понять этих телесных образов*, их своеобразной художественной логики, их поражающей глубины и силы, если смотреть на них глазами художественных канонов XVII и последующих веков. Грубый, животный, бесформенный, уродливый, безобразный — вот что можно сказать об этом образе тела с точки зрения поздних канонов. А между тем этот образ тела складывался и отстаивался на протяжении многих тысячелетий. Он составляет неотрывную часть той системы образов реалистического фольклора, которую мы, пока условно, назовем «*гротескной*». Поэтому прежде всего мы должны остановиться на предварительном определении *фольклорного гротеска*.*

Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления. Отношение к *времени*, к *смене*, к *становлению* — необходимая конститутивная черта всякого подлинного гротескного образа. Другая, связанная с этим, необходимая черта его — амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) *оба полюса изменения* — *и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы*. Лежащее в основе этих форм отношение к времени, ощущение и осознание его на протяжении процесса развития этих форм, длившегося тысячелетия, конечно, существенно эволюционирует, изменяется. На ранних ступенях развития гротескного образа время дано как простая рядоположность (в сущности, одновременность) двух фаз развития — начальной и
с. 22 конечной: зимы — весны, смерти — рож|дения. Движутся эти примитивные образы в биокосмическом кругу циклической смены фаз природной и человеческой производственной жизни. Компоненты этих образов — смена времен года, обсеменение, зачатие, умирание, произрастание и т. п. То понятие времени, которое implicite содержится в этих образах, есть понятие циклического времени природной и биологической жизни. Оно характеризуется кризисом. Это потенциальное чувство циклического времени только значительно позже достигает своего осознания. Но гротескные образы не остаются, конечно, на этой примитивной ступени развития. Присущее им чувство времени

и временной смены расширяется, углубляется, вовлекает в свой круг социально-политические явления; преодолевается его цикличность, оно подымается до ощущения исторического времени. И вот гротескные образы с их существенным отношением к временной смене и с их амбивалентностью становится основным средством художественно-идеологического выражения того могучего чувства истории и *исторической смены*, которое с исключительною силою пробудилось в эпоху возрождения.

Но и на этой высочайшей стадии своего развития гротескные образы сохраняют свою своеобразную природу, свое резкое отличие от *образов* готового, *неподвижного, завершенного бытия*. Они амбивалентны и *противоречивы*; они уродливы, чудовищны и безобразны с точки зрения всякой «классической» эстетики, т. е. эстетики *готового, завершенного* бытия. Пронизавшее их новое историческое ощущение переосмысливает их, но сохраняет их традиционное содержание, их материю: совокупление, беременность, родовой
с. 23 акт, акт телесного роста, старость, рас|падение тела, расчленение его на части и т. п., во всей их непосредственной материальности, физиологичности, остаются основными моментами в системе гротескных образов. Они противостоят классическим образам готового, завершенного, зрелого и вполне человеческого тела, очищенного от животных шлаков рождения и развития.

На знаменитых керченских тер(р)акотах есть между прочим своеобразные фигуры *беременных старух*, безобразная старость и беременность которых гротескно подчеркнуты[7]. Беременные старухи при этом *смеются*[8]. Это — очень характерный и выразительный гротеск. Он амбивалентен; это — беременная смерть, рождающая смерть. В теле беременной старухи нет ничего завершенного, устойчиво-спокойного. В нем старчески разлагающееся, уже деформированное, и еще не сложившееся, зачатое тело новой жизни. Здесь жизнь показана в ее амбивалентном, внутренне-противоречивом процессе. Здесь нет

---

[7] Образ беременной старости, но без гротескного оформления, встречается нам и в ветхом завете и в евангелии.

[8] См. об этих тер(р)акотовых изображениях беременных старух: *Reich* «Der Mimus», стр. 507–508.

ничего готового; это — сама незавершенность. И такова обычная характеристика тела в гротеске.

В отличие от канонов нового времени это тело не отграниченное, не замкнутое, не завершенное, неготовое, перерастающее себя самого, выходящее за свои пределы. Акценты лежат на тех частях тела, где оно либо открыто для внешнего мира, т. е. где мир входит в тело или выпирает из него, либо оно само выпирает в мир, т. е. на отверстиях, на выпуклостях, на всяких отростках: разинутый рот, детородный орган, груди, фалл, толстый живот, нос. Тело раскрывает свою сущность, как растущее
24 и вы|ходящее за свои пределы начало, только в таких актах(,) как совокупление, беременность, роды, агония, еда, питье, испражнение. Это — вечно неготовое, вечно творимое и творящее тело, это — звено в цепи родового развития, точнее — два звена, показанные там, где они соединяются, где они входят друг в друга.

Одна из основных тенденций этого образа тела сводится к тому, чтобы показать д в а т е л а в о д н о м: одно — рождающее и отмирающее, другое — зачинаемое, вынашиваемое, рождаемое; это — всегда чреватое и рождающее тело или хотя бы готовое к зачатию и оплодотворению — с подчеркнутым фаллом или детородным органом; из одного тела всегда в той или иной форме и степени выпирает другое новое тело.

Далее, и возрасты этого тела, в отличие от новых канонов, берутся преимущественно в максимальной близости к рождению или к смерти: младенчество и старость с резким подчеркиванием этой близости к могиле и утробе*; но в тенденции (так сказать, в пределе) оба этих тела объединяются в одном. Индивидуальность дана здесь в стадии переплавки, как уже умирающая и еще не готовая; это тело стоит на пороге и могилы и колыбели вместе и одновременно, это — уже не одно, но еще и не два тела; в нем всегда бьются два пульса: один из них — материнский — замирающий.

Далее, неготовое и открытое тело это (умирающее-рождающее-рождаемое) не отделено от мира четкими границами: оно смешано с миром, смешано с животными, смешано с вещами. Оно космично, оно представляет весь материально-телесный мир во всех его элементах (стихиях). В тенденции тело представляет и воплощает в себе весь материально-телесный мир,
5 как | абсолютный мир, как начало поглощающее и рождающее,

как телесную могилу и лоно, как ниву, в которую сеют и в которой вызревают новые всходы.

Таковы грубые и нарочито упрощенные линии этой своеобразной концепции тела. В романе Рабле она нашла свое наиболее полное и гениальное завершение (притом на высшей ступени идеологического сознания*). В других произведениях ренессансной литературы она ослаблена и смягчена. В живописи элементы ее наличны у Брейгеля Старшего и у Иеронима Босха. Но более полного и чистого ее выражения в области изобразительных искусств нужно искать в тех фресках и барельефах, которые украшали соборы и даже сельские церкви с XII и XIII вв.[9]

Особенно большое и существенное развитие этот образ тела получил в народно-праздничных зрелищных формах средневековья: в празднике дураков, в шаривари, в карнавалах, в народно-площадной стороне праздника тела господня, в дьяблериях мистерий, в соти и фарсах. Вся народно-зрелищная культура средневековья знала только эту концепцию тела.

В области литературы вся средневековая пародия зиждется на той же концепции тела. Она же организует образы тела в громадной массе легенд и литературных произведений, связанных с «индийскими чудесами» и с западными чудесами Кельтского моря. Эта же концепция организует образы тела в громадной литературе спуска в преисподнюю и хождений по загробному царству. Ею же определяются и образы легенд о великанах; элементы ее мы встретим в животном эпосе, в фаблио
с. 26 и шванках. Наконец, эта концепция тела лежит в осно|ве ругательств, проклятий и божбы, значение которых для понимания готического и ренессансного* реализма исключительно велико[10].

---

[9] Очень много ценного материала о гротескных мотивах в искусстве средневековья дается в обширной работе: É. Mâle «L'Art religieux, du XII^{e} siècle, du XIII^{e} et de la fin du Moyen Âge en France», первый том 1902 г., второй том 1908 г. и третий том 1922 г.

[10] Это значение ругательств, божбы и проклятий несравненно превосходит значение пословиц, поговорок и сентенций (роль которых до сих пор только и изучалась), так как они оказывали прямо организующее влияние на всю речь, на стиль, на построение образов этой литературы. Они были (притом в несомненно большей степени, чем поговорки, пословицы и сентенции) динамическими формулами откровенной правды, глубоко родственными (по генезису и

с. 27 Особо нужно отметить очень яркое выражение этой | концепции тела в формах народной балаганной и площадной комики средних веков и ренессанса (гистрионы, жонглеры, териактеры, бателеры и трежектеры). Эти формы в наиболее сохранившемся виде перешли в новое время: в XVII в. они жили в «парадах» Табарена, в комике Тюрлюпена и в других аналогичных явлениях. Можно сказать, что концепция тела готического* и фольклорного реализма жива еще и сегодня (пусть в ослабленном и искаженном виде) в формах балаганной и цирковой комики*.

10 Намеченная нами предварительно концепция тела готического* и фольклорного реализма находится, конечно, в резком противоречии с литературным и изобразительным каноном «классической» античности[11] и с каноном нового времени,

---

функциям) всем остальным формам «снижения» и «приземления» готического и ренессансного реализма. В современных непристойных ругательствах и проклятиях сохраняются мертвые и чисто отрицательные пережитки этой концепции тела. Такие ругательства(,) как наше «трехэтажное» (во всех его разнообразных вариациях)(,) или такие выражения(,) как «иди в .....»(,) снижают ругаемого по готическому методу, отправляют его в абсолютный топографический телесный низ, в зону половых, рождающих, производительных органов, в телесную могилу (или в телесную преисподнюю) для уничтожения и нового рождения. Но от этого амбивалентного перерождающего смысла в современных ругательствах ровно ничего не осталось, кроме голого отрицания, чистого цинизма и оскорбления. А в смысловых и ценностных системах новых языков и в новой картине мира эти выражения совершенно изолированы: это — обрывки какого-то чужого языка, на котором когда-то можно было сказать правду, но на котором теперь можно только бессмысленно оскорбить. Однако было бы нелепостью и лицемерием отрицать, что какую-то степень обаяния (притом без всякого от-
с. 27 но|шения к эротике в узком смысле) они еще продолжают сохранять. Серьезная проблема их неистребимой живучести в языке по(-)настоящему еще не ставилась. В эпоху Рабле аналогичные ругательства и проклятия в тех сферах народного языка, из которой вырос его роман, сохраняли еще полноту своего значения и, прежде всего, сохраняли свой положительный возрождающий полюс. Они были глубоко родственными всем формам снижения, унаследованным от готического реализма, формам народно-праздничных и карнавальных травестий, образам дьяблерий, образам преисподней в литературе хождений, образам соти и т. п. Поэтому они и могли сыграть прямо организующую роль в его романе.

[11] Но не в античности вообще; в древней дорической комедии, сатировой
с. 28 драме, в формах сицилийской комики, у Аристофана, | в мимах и ателланах, мы находим аналогичную концепцию; мы находим ее также у Гиппократа,

который начал слагаться в эпоху ренессанса под существенным влиянием античного. Все эти новые каноны видят тело совер-
с. 28 шенно | иначе, в совсем иные моменты его жизни, в совершенно иных отношениях к внешнему (внетелесному) миру. Тело этих канонов, прежде всего, строго завершенное, совершенно готовое тело; оно, далее, одиноко, одно, отграничено от других тел, закрыто. Поэтому устраняются все признаки неготовости, роста и размножения: убираются все отростки, сглаживаются все выпуклости (имеющие значение новых побегов, почкования), закрываются все отверстия. Вечная неготовость тела утаивается, скрывается: зачатие, беременность, роды, старость, агония обычно не показываются. Возраст предпочитается максимально удаленный от материнского чрева и от могилы, т. е. в максимальном удалении от «порога» индивидуальной жизни. Акцент лежит на завершенной самодовлеющей индивидуальности данного тела. Показаны только такие действия тела во внешнем мире, при которых между телом и миром остаются четкие и резкие границы; внутрителесные действия и процессы поглощения и извержения не показываются. Индивидуальное тело показано вне его отношения к родовому народному телу.

Таковы основные ведущие тенденции канонов нового времени. Вполне понятно, что с точки зрения этих канонов тело готического* реализма представляется чем-то уродливым, безобразным, бесформенным. В рамки «эстетики прекрасного», сложившейся в новое время, это тело не укладывается.|

с. 28а В эпоху ренессанса начинает складываться эта новая концепция завершенного индивидуального тела (элементы которой жили, конечно, в высоком феодальном и церковном искусстве и в литературе и на протяжении всего средневековья), но в литературе и отчасти искусстве продолжает жить и завершаться унаследованная концепция готического* реализма. Борьбою этих двух концепций и их частичным противоречивым синтезом определяется своеобразие образов ренессансного тела. Отъединяющееся, обособляющееся, завершенное индивидуальное тело в эпоху ренессанса не порывает все же до конца своих

у Галена, у Плиния, в литературе «застольных бесед» — у Атенея, Плутарха, Макробия — и в ряде других произведений.

связей с непрерывным телесным рядом растущего и не умирающего народа; рождаются и умирают в нем, т. е. в большом народном теле, и потому не боятся и не скрывают ни родов, ни смерти; и эти моменты, наряду с едою, питьем, испражнениями и другими чисто телесными проявлениями жизни, не становятся до конца приватными актами частного быта и сохраняют свое универсальное значение. Маленькое тело не порывает связи с большим телом; в одном теле еще живо ощущается другое — рождаемое (долженствующее родиться) тело.

Концепцию тела готического реализма, унаследованную ренессансом, Берковский склонен, по(-)видимому, относить на счет буржуазного строя. Вот что он говорит: «И здесь следует подчеркнуть одно обстоятельство, чрезвычайно важное для развития реализма в условиях буржуазного общества: буржуазный реализм, где бы он ни появлялся, вступал в резкое противоречие с эстетикой прекрасного». И несколько ниже: «Уже художникам эпохи ренессанса приходилось задумываться о том, на сколько совместимы, на сколько могут оставаться в согласии друг с дру-
с. 29 гом | красота и реализм — „эмансипированная плоть“» (стр. 58).*

Глубокое противоречие образов материально-телесной жизни в литературе и (отчасти) искусстве ренессанса всем нормам «эстетики прекрасного» не подлежит, конечно, никакому сомнению. Но уродство и мерзости раннего буржуазного строя здесь совершенно ни при чем. Виновата прежде всего узость «эстетики прекрасного», сложившейся в новое время под непосредственным влиянием односторонне понятой и суженной античной классики и как раз в условиях несомненного воздействия буржуазного строя. В рамки созданных этой эстетикой понятий «прекрасного», «положительной героики», «высокого искусства» и т. п. не укладываются очень многие явления ренессанса и вовсе не укладывается весь готический* реализм и сложный мир реалистического фольклора, следовательно, именно явления, предшествующие сложению буржуазного строя. Когда французские романтики, в особенности Гюго и Теофиль Готье, выдвинули требования введения «безобразного» в искусство и пытались создать теоретическую и практическую апологию безобразного, они имели в виду прежде всего явления готического* реализма, который они, правда, понимали довольно

узко и знали преимущественно по явлениям литературы XV в. и по Рабле. Они же закрепили употребление в применении к явлениям готического реализма и к соответствующим явлениям* ренессансной литературы (в частности и к Рабле) термина «г р о т е с к» (который, конечно, существовал уже до них). Термин этот закрепился за наиболее характерными, за наиболее резко отклоняющимися от норм обычной эстетики явлениями
с. 30 фольклорного, | готического* и ренессансного реализма (и аналогичными явлениями античной литературы и искусства). Термин этот намерены сохранить и мы в настоящей работе. Впредь мы будем называть, следуя в этом сложившейся традиции, specificum фольклорного, готического* и ренессансного реализма «гротеском»; охарактеризованную выше концепцию тела и материально-телесной жизни мы будем, в отличие от концепции нового времени, называть «гротескной концепцией тела».*

В связи с этим не лишнее напомнить основные данные из истории термина «гротеск». В одном римском гроте (по-итальянски «grotte»), именно — в подземной части терм Тита, была обнаружена в XV в. стенная живопись причудливого фантастического характера (в основном — смешанное тело); за ней и закрепился термин «гротеск». Эта найденная в гроте живопись послужила образцом для Рафаэля и его учеников при росписи ими ватиканских лоджий. Этим гротескным формам подражал и Челлини (он выгравировывал их на клинках кинжалов). Вазари дал известное описание этого живописного гротеска. Такова первая стадия истории этого термина. Как видим, на этой первой стадии термин «гротеск» относится не к образам готического* реализма, а к родственным явлениям поздне-античной стенной живописи.

Во вторую стадию своего развития термин вступает в XVII в., когда его впервые распространили на явления литературы и употребляли в широком значении «странного», «необычного», «причудливо-смешанного» преимущественно в комическом плане; «гротескный» дублирует здесь — в XVII в. — термин «бур-
с. 31 лескный» (тоже итальянского происхождения): их упо|требляют безразлично, то один, то другой. Ни объем, ни содержание термина не установлены*.

В 1788 г. немецкий ученый Flögel, автор четырехтомной истории комической литературы и книги «История придворных

шутов», выпустил свою «Geschichte des Grotesk-Komischen»[12]. Флегель не определяет и не ограничивает понятия гротеска ни с исторической, ни с систематической точки зрения[13]. Он относит к гротеску все то, что резко отклоняется от обычных эстетических норм и в чем резко подчеркнут и преувеличен материально-телесный момент. Но в большей своей части книга Флегеля посвящена именно явлениям фольклорного и готического* реализма: он рассматривает средневековые народно-праздничные формы («праздник дураков», «праздник осла», народно-площадные элементы праздника тела господня, карнавал и др.), шутовские литературные общества позднего средневековья («Королевство Базош», «Ребята без печали», «Мать глупцов» и др.), соти, фарсы, масленичные игры, некоторые формы народно-площадной комики и т. п. В общем объем гротеска у Флегеля скорее сужен: чисто литературные явления готического* реализма он вовсе не рассматривает (например, средневековую латинскую пародию или такие, например, явления, как «Diz» Рютбефа). Отсутствие историко-литературной точки зрения определило совершенную случайность в подборе материала. Но несмотря на это книга Флегеля сохраняет все же свое значение и до настоящего времени[14]. |

с. 32 Следующий существенный этап в истории нашего термина — апология безобразного французских романтиков. Но и романтики не определяют ни содержания, ни объема понятия «гротеск». В известной книге Теофиля Готье «Les grotesques» (1853 г.) мы найдем и Вильона(,) и поэтов либертинов XVII в. (Théophile de Viaud, Saint-Aman)(,) и поверхностную чисто литературную травестию Вергилия Скарроном, Сирано де Бержерака и даже Скюдери. Понятие гротескного почти сливается у него с понятием «безобразного» в духе Гюго. Тем не менее

---

[12] Книга Флегеля в несколько переработанном и расширенном виде была переиздана в 1862 г. Fr. W. Ebeling: «Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen», Leipzig, 1862 г. В этой обработке Эбелинга она выдержала 5 изданий. В последующем все ссылки на эту книгу мы делаем по первому изданию Эбелинга.

[13] Эбелинг также не дает никакого определения гротеска.

[14] Сохраняет значение по приведенному материалу и его «История придворных шутов» в том же плане гротескного реализма.

именно романтики закрепили понятие «гротеск» за всеми явлениями готического* реализма, который они пытались возродить, и в частности — за Рабле.

Наконец, последний этап в истории нашего термина — это «Geschichte der grotesken Satire» Schneegans'a (1894 г.), в значительной своей части посвященная творчеству Рабле и раблезианцев (Фишарт и др.), но включающая в себя и краткий очерк некоторых явлений готического* реализма. В отличие от своих предшественников Шнееганс дает систематическое определение гротеска, но определение в корне ложное. Он понимает гротеск как ч и с т о о т р и ц а т е л ь н у ю с а т и р у. Гротеск это — «преувеличение недолжного», отрицаемого, притом такое преувеличение, которое переходит за пределы вероятного, становится фантастическим. Именно путем таких фантастических преувеличений недолжного ему наносится моральный и социальный удар. Такова сущность определения Шнееганса[15]. |

с. 33 Шнееганс совершенно не понимает п о л о ж и т е л ь н о г о г и п е р б о л и з м а материально-телесного начала в готическом* реализме и у Рабле. Он не понимает амбивалентности всех образов, связанных с абсолютным топографическим низом; вообще топографического характера средневековой сатиры он не уловил. Но шнеегансовское понимание средневековой сатиры, да и всего готического* реализма, чрезвычайно характерного для всего западного литературоведения, является господствующим и по сегодняшний день.*

Таковы основные моменты истории термина «гротеск». Как ни зыбка прослеженная нами традиция его употребления и как ни колеблется объем охватываемых им явлений, — он все же в основном относился именно к специфике готического* и фольклорного реализма, к соответствующим явлениям ренессанса и, наконец, к Рабле. Это оправдывает наше употребление его в дальнейшем. Конечно, историко-систематическое понятие гротескного реализма мы будем раскрывать постепенно в ходе нашей работы.

В нашем литературоведении в применении к реализму ренессанса (в частности к реализму Сервантеса и Рабле) укоренился

---

[15] Более подробный анализ его концепции применительно к Рабле мы даем на своем месте.

термин «фантастический реализм» (его употребляют Лукач, Шиллер, Гвоздев и др.). Но именно специфическая фантастичность ренессансного реализма унаследована им от готического реализма и от фольклора: это и есть то, что принято называть гротеском. Мы предпочитаем сохранить этот последний традиционный термин. Элемент фантазии есть во всяком подлинном художественном стиле, но дело в данном случае не в нем, а в особой концепции материально-телесного начала. |

с. 34 Вернемся к Берковскому и его типологии реализма. Именно гротескный характер ренессансного реализма противостоит «эстетике прекрасного», но в нем менее всего повинен буржуазный строй*. Но уже в эпоху ренессанса некоторые формы гротеска начинают вырождаться в статическую «характерность» и узкий жанризм. Эти явления действительно связаны со специфическими ограничениями буржуазного строя. Подлинный гротеск менее всего статичен: он именно стремится захватить в своих образах материальное становление, рост, вечную незавершенность, неготовность бытия; поэтому он и дает в своих образах оба полюса становления одновременно — уходящее и новое, умирающее и рождающее; он показывает в одном теле два тела, почкование и деление живой клетки жизни. Здесь, на высотах готического* и фольклорного реализма, как при смерти одноклеточных организмов, никогда не остается трупа (смерть одноклеточного организма совпадает с его размножением, т. е. с распадением на две клетки, два организма, без всяких «смертных отходов»), здесь старость беременна, смерть чревата, все ограниченно-характерное, застывшее сбрасывается в телесный низ для переплавки и нового рождения. В процессе вырождения и распадения гротескного реализма отпадает положительный полюс, т. е. второе молодое звено становления (оно заменяется моральной сентенцией и отвлеченным понятием): остается чистый труп, лишенный беременности, чистая равная себе самой отъединенная старость, оторванная от того растущего целого, где она была соединена со следующим молодым звеном в единой цепи развития и роста. Получается обломанный гротеск, фигура демона плодородия с обрезанным фаллом и вдав-
с. 35 ленным | животом. Отсюда и рождаются все эти бесполые образы характерного, все эти «профессиональные» типы адвокатов,

купцов, сводней, стариков, старух и т. п., все эти застывшие маски мельчающего и вырождающегося реализма. Были все эти типы и в готическом* реализме, но там из них не строилась картина всей жизни, там они были только отмирающей частью рождающей жизни. Дело в том, что новая концепция реализма иначе проводит границы между всеми телами и вещами. Она раскрывает двутелые тела и отсекает сросшиеся с телом вещи готического* и фольклорного реализма, она стремится завершить каждую индивидуальность вне связи с последним целым, для которого был уже утерян старый образ и еще не создан новый. Существенно изменилось и понимание времени.

Наша предварительная, несколько абстрактная и упрощенная, характеристика гротескного реализма может дать повод к недоразумениям. Может показаться, что гротескный реализм натуралистичен, что в нем преобладают биологические категории. В дальнейшем мы покажем, что это вовсе не так.* Биологические категории не носили еще того отвлеченного, чисто биологического (в нашем смысле) значения; напротив, они были полны социально-исторического смысла, который в них вызревал и формировался. Новое ощущение времени, как реально исторического, вынашивалось в недрах готического* реализма и фольклора (особенно в народно-праздничных формах его), что-
с. 36 бы выйти на свет в эпоху ренессанса[16]. | Натуралистическими, отвлеченными от остальных содержаний жизни эти категории стали лишь в последующие эпохи.

Мы остановились так подробно на критике воззрений Берковского не только потому, что он делает наиболее последовательную попытку построения историко-систематической типологии реализма, но и потому, что проявленное им полное пренебрежение и игнорирование явлений добуржуазного реализма характерно почти для всего нашего литературоведения. У нас

---

[16] Konrad Burdach показывает(,) как понятия «Wiedererneuerung» и «Wiedergeburt», «renasci» и «reformatio» первоначально коренятся в религиозном мышлении и постепенно переходят в светскую сферу. См: Konrad Burdach «Reformation, Renaissance, Humanismus», Berlin, 1918 г.; см. также: Karl Borinski «Die Weltwiedergeburtsidee in den neueren Zeiten. I: Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der historischen Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelalter», 1919.

почти установилось начинать историю реализма с эпохи ренессанса, причем ренессансный реализм мыслится обычно как некое начало, а не как завершение тысячелетнего ряда развития (правда, завершение на более высокой ступени общественного и идеологического развития). За бортом истории и теории реализма остается *реализм фольклора* и развившийся под его непосредственным влиянием *готический реализм*. Это искажает все исторические перспективы развития реализма, делает бесплодными все попытки историко-систематической типологии его. Игнорирование фольклорного и готического реализма исключает возможность правильного понимания не только ренессансного реализма, но и целого ряда очень важных явлений последующих стадий реалистического развития. Все поле реалистической литературы последних трех веков ее развития буквально усеяно обломками готического реализма, которые иногда оказываются не только обломками, а проявляют способность к новой жизнедеятельности. Все это в большинстве случаев — гротескные образы, либо вовсе утратившие, либо ослабившие свой положительный полюс, свою связь с универсальным целым становления мира. Понять действительное значение
с. 37 чение этих обломков или этих полуживых образований мож|но только на фоне готического и фольклорного реализма*.

Мы коснемся здесь бегло еще двух явлений. Первое из них — комика и* смех. И комика и смех в литературе нового времени являет картину постепенной деградации и измельчания фольклорного и готического* смеха. Мы уже сказали, что готический* смех был неразрывно связан с абсолютным топографическим низом (земли и тела). Он — амбивалентен: он захватывает и связывает в одном событии и в едином образе оба полюса низа — и уничтожение и рождение. Готика и фольклор* знают образ чреватой и рождающей смерти и образ смеющейся смерти. Готическое* снижение, о котором мы говорили, неразрывно связано со смехом. В готическом* смехе нельзя указать, где кончается его отрицательный момент (уничтожающая насмешка) и где начинается положительный, утверждающий момент (веселый, ликующий смех — «risus paschalis», «risus natalis» по средневековой терминологии), поскольку оба полюса слиты в нем в неразрывное единство. В сущности готический* смех относится

к становлению, как к таковому: *смешно именно становление*, смешно отходящее *старое* (уничтожающая насмешка), смешно и рождающееся новое (радостно-ликующий смех). Но мы разделяем здесь то, что в готическом* смехе едино: ведь старость и рождение слиты в одном образе, и смешон именно этот образ в его целом, смешон насмешливо — радостно. Так, по-особому, не по-нашему, смешно становление, смешна и сама материя (материально-телесное начало), которая мыслится как начало становящееся (в отличие от неподвижной духовной вечности). Готический* материализм (как и раблезианский) мыслил материю в телесных категориях: тело было наиболее полным и со-
с. 38 вершенным представителем мате|риального начала, ключом к материи, как таковой, потому что оно раскрывало то высшее, на что материя способна, ее высшие возможности; математические и механические категории в мышлении материи были чужды готическому* материализму (как и материализму Рабле и, прибавим, материализму Гете). И эта материя раскрывалась в смехе, *материя смеялась*. Характеризуя материализм Бекона, Маркс говорит: «Материя улыбается своим поэтическим, чувственным блеском всему человеку». Эта улыбка беконовской материи — наследие фольклорного и готического* материализма.

Фольклорный и готический* смех особенно расцветал в народно-праздничных формах средневековья (от праздника глупцов до карнавала). Смех носил здесь *универсальный* и *исторический* характер. Предметом амбивалентного смеха становилось здесь само *время*, самая *смена* времен. Здесь именно вынашивались формы того нового исторического ощущения, ощущения смены эпох мировой истории, которое созрело и расцвело полным цветом в литературе ренессанса — у Шекспира, у Сервантеса и, как мы увидим, особенно ярко у Рабле. Это новое историческое ощущение было существенно связано со смехом: с народно-праздничным площадным карнавальным смехом и со смехом готических* снижений, с народным амбивалентным смехом, уничтожающим и ликующим одновременно.

Свое наиболее богатое и глубокое завершение формы фольклорного и готического* смеха нашли именно у Рабле. Поэтому роман Рабле проливает яркий обратный свет на чрезвычайно

интересные и мало изученные явления готического* смеха и
с. 39 в то же время имеет громадное | освещающее значение для правильного понимания параллельных явлений ренессанса, прежде всего для правильного понимания Шекспира и Сервантеса.

С конца XVI в. начинается процесс деградации и измельчания смеха. Все более и более ослабевает его положительный, утверждающий полюс (радостно-ликующий). Сатирический смех становится голой насмешкой, а радостный смех вырождается в безобидную развлекательность. Этот процесс разложения смеха протекает параллельно с процессом распадения двутелых и смешанных образов готического* реализма, с процессом общего разделения отрицательного и положительного, прошлого и будущего, начала и конца становления между разными несливающимися образами. То, что было положительным полюсом двуединого образа становления, приобретает теперь форму внеобразного отвлеченно-морального утешения и теоретического оптимизма или абстрактного утопизма и, конечно, освобождается при этом от своей связи со смехом (радостно-ликующим); смех часто замещается и торжествующей патетикой. Таким образом остается либо безобидная и пустая веселая комика, либо уничтожающая сатира, сдобренная безóбразною и невеселою моралью.* Такова основная тенденция разложения смеха. В* действительности процесс этот протекает, конечно, сложнее: дело осложнялось еще могучим влиянием соответствующих античных жанров. В ряде явлений оживает в ослабленной форме гротескная амбивалентность смеха.

В XVII и XVIII вв. еще сохраняется тесная связь смеха с ма-
с. 40 териально-телесным началом,| но его универсализм и историчность резко ослабляются. Только в связи с этим процессом* разложения смеха и на фоне готического* и фольклорного смеха можно правильно понять такие явления, как комический роман XVII в. (Сорель, Скаррон и др.), как материально-телесные и комические образы в романах Фильдинга, как смех Стерна, Гиппеля, Жан-Поля и др. Так называемый «субъективный юмор» является своеобразным возрождением в новых условиях и на субъективной идеалистической почве амбивалентного, отрицающе-утверждающего и универсального («философского») фольклорного и готического* смеха.

Второе явление, которого мы бегло коснемся, — это поиски большого стиля в реализме. Мы приводили утверждение Берковского о том, что реалистический *стиль* впервые рождается вместе с буржуазным строем. Это утверждение совершенно неверно. Не может быть подлинного стиля без универсализма, без отнесения каждого образа, каждого элемента к какому-то последнему целому, тоже образному; это последнее целое не может быть порождено отвлеченною мыслью и абстрактно примышлено к образам. Этого последнего образного целого как раз и лишен буржуазный реализм. Он неизбежно стремится к натуралистическому распылению мира, не к стилю, а к поверхностному правдоподобию, фотографичности. Можно говорить только о большом стиле ренессансного реализма, но этот стиль сложился под непосредственным влиянием фольклора и готического* реализма, это — в высшей степени* народный, демократический стиль. Он лишен всякой отвлеченно-моральной закругленности и рационалистичности, он весь в образах, весь в бытии. Второй раз можно говорить о большом с. 41 стиле реализма | лишь в отношении «Человеческой комедии» Бальзака, но и в этом случае буржуазный строй не при чем. Дело не только в том, что Бальзак прошел через романтизм с его антибуржуазной направленностью, важно, что он прошел именно через *французский* романтизм, сумевший в какой-то степени усвоить наследие фольклорного и готического* реализма, а также и наследия Рабле с его народно-реалистическим стилем. Благодаря этому в ряде явлений французского романтизма антикапиталистическая направленность сочетается с положительным образом самого материального содержания жизни, со своего рода энтузиазмом материально-телесного начала, с доверием к законам материального мира. Немецкий романтизм, несмотря на свой шекспиризм и на влияние Сервантеса, был слишком проникнут духом высокого церковно-феодального искусства и мировоззрения, чтобы усвоить демократический и материалистический стиль готического* реализма. Немецкий романтизм не мог бы дать реализму того, что дал Бальзаку романтизм французский. Кроме того, Бальзак сумел и непосредственно усвоить наследие Рабле. «Озорные рассказы» были лишь первым этапом этого усвоения, это

была еще только чисто внешняя стилизация Рабле и некоторых других произведений XVI в. (особенно «Moyen de parvenir»)[17]. В дальнейшем это влияние Рабле было претворено и нигде не
с. 42 выступает внешне, раскрыть | его значение поэтому не так легко и просто, но это совершенно необходимо для правильного понимания бальзаковского реализма.[18]*

Намеченные нами вопросы не могут быть продуктивно разработаны без существенного учета особенностей фольклорного и готического* реализма. Отсутствие этого учета — серьезный недостаток наших работ по истории и теории западного реализма. В уже указанном нами сборнике по истории европейского реализма под ред. Берковского, в Московском сборнике по реализму XVIII в. под ред. Шиллера, в Ленинградском сборнике по истории французского реализма под ред. Десницкого, в последней книге — «К истории реализма» — Лукача есть много ценного и важного. От вульгарного социологизаторства, голых исторических схем и декларативных обобщений мы прочно перешли к серьезной работе над первичным фактическим материалом, над конкретной сложностью и богатством исторических фактов. Тем более поражает во всех этих работах ограниченность и узость исторических перспектив развития реализма в прошлом, отсутствие исторической дали. Все упирается, как в какую-то глухую стену, в эпоху ренессанса, за которой предполагаются лишь какие-то случайные и сомнительные явления реализма. Такая ограниченность исторического кругозора искажает понимание и явлений реализма нового времени, которые при расширенном кругозоре будут выглядеть несколько иначе. |

с. 43 Нужно сказать, что и в западном литературоведении вопросы готического реализма изучены очень мало и поверхностно.*

---

[17] Пролог к «Contes drôlatiques» кончается таким призывом: «à nostre bon maître Rabelais, auquel nous débvons tous oster nostre bonnet en signe de révérence et d'honneur, comme prince de toute sapience et de toute comedie». |

с. 43 [18] По вопросу о влиянии Рабле на Бальзака см.: ⟨P.⟩ Toldo «Rabelais et Balzac» («Revue des études rabelaisiennes», т. III, стр. 117–137); J. Boulanger «Rabelais à travers les âges», стр. 44–49; Sainéan «L'influence et la réputation de Rabelais», стр. 148–149; ⟨L.⟩ Sainéan «Problèmes littéraires du XVI^{e} siècle», 1927 г., стр. 222–227 (здесь анализируется и влияние на Бальзака «Moyen de parvenir»).

Правда, медиэвистами проделана огромная и, конечно, в высшей степени ценная чисто филологическая работа над текстами полу-фольклорной и в большей части анонимной литературы готического* реализма. Но западные медиэвисты и вообще литературоведы менее всего изучают этот громадный материал под углом зрения истории реализма; но и в этих редких случаях, когда они пытаются это делать, они исходят из чрезвычайно узкого понимания реализма и ищут сущности поверхностного и элементарного «жизненного правдоподобия» в образах средневековой литературы. Поэтому сущность готического* реализма, особенности материально-телесных образов в нем, амбивалентный характер готических* снижений совершенно непонятны.*

Гораздо* больше принципиального понимания мы найдем у классиков, изучавших аналогичные явления античности и прослеживавших античные традиции в средневековье, особен-
с. 44 но у таких, как Dieterich и Reich[19]. Много ценных наблю|дений и часто верных выводов мы найдем у фольклористов, особенно у таких, как Корнфорд, Мангардт, Норден, Сент-Ив и др. В общем громадный в значительной части филологически уже обработанный материал готического реализма нуждается еще в принципиальном и методологически правильном изучении с точки зрения проблем истории реализма.*

Наша работа посвящена, однако, вовсе не фольклорному и не готическому* реализму, а исключительно творчеству Рабле.

---

[19] Книга Рейха «Der Mimus» (Берлин, 1903 г.) по характеру изучаемого материала в значительной мере касается истории гротеска, в частности — народно-праздничных образов. В книге этой очень много ценного материала. Но изучение гротескных, народно-праздничных форм втиснуто в узкие и случайные (для послеантичного их развития в особенности) рамки истории мима. Мим — лишь один из жанров, связанных с народно-праздничной системой образов (правда, очень характерный для поздней античности), — он вовсе не был един-
с. 44 ственным центром народного реализма и смеха; тем более неправильно сво|дить к влиянию античного мима все основные формы народно-праздничной и смеховой культуры средневековья. И самое понимание народно-праздничной системы образов (народного реализма) и гротескной концепции тела довольно узко и не всегда правильно; материально-телесное начало понято Рейхом в духе натурализма. Философская сторона книги Рейха особенно нуждается в существенных коррективах.

Но творчество нашего автора, как мы говорили, отличается исключительной освещающей силой: оно проливает свет и назад и на свою эпоху и вперед. Многие темные, на поверхностный взгляд чрезвычайно грубые и даже отталкивающие страницы в тысячелетней рукописной книге развития готического* реализма, такие же малопонятные и грубые страницы литературы XV и XVI вв. (есть они и у Шекспира) находят в образах Рабле замечательный комментарий. Ведь он завершил готический* реализм при полном свете ренессанса, во всеоружии гуманистических знаний; он сумел сочетать традиционное наследие фольклорного и готического* реализма с самой передовой идеологией эпохи, с усвоенными им родственными элементами античности и с громадным материалом личного опыта. Благодаря этому традиционные образы в его романе говорят на языке более для
с. 45 нас понятном | и раскрывают свои лучшие возможности. Поэтому его творчество проливает свет и вперед, притом не только на явления, отражающие его прямое или косвенное влияние, но и на такие явления, которые, независимо от него, непосредственно связаны с традициями фольклорного и готического* реализма (напр.⟨имер⟩, на творчество Гоголя)*.

Этим определяется и характер нашей работы. Для нас на первом плане находится именно это освещающее значение Рабле в истории реализма*. Мы сосредотачиваем свое внимание на своеобразии реализма Рабле — своеобразии с точки зрения последующих веков, — в том числе и на таких сторонах его творчества, которые представляются наиболее чуждыми и даже — многим — отталкивающими: мы пытаемся вскрыть их истинное значение в сложной системе образов фольклорного, готического* и ренессансного реализма*. Наша задача, таким образом, историко-систематическая; вопросов биографии, языка и др. мы касаемся лишь в той мере, в какой это необходимо для решения нашей основной задачи — охарактеризовать особый тип реализма, наиболее ярко и полно представленный в творчестве Рабле. Мы совершенно убеждены, что задача эта очень важная и актуальная. Необходимо раздвинуть исторический горизонт нашего изучения реализма. Творчество Рабле для этого — наиболее благодарный материал.* |

с. 46

Глава 2

РАБЛЕ В ИСТОРИИ СМЕХА*

Четырехвековая история понимания и интерпретации Рабле весьма поучительна. Она во многом похожа на посмертную историю Сервантеса.

Современники Рабле (да и почти весь XVI в.), жившие в кругу тех же народных, литературных и обще-идеологических традиций, в тех же условиях и событиях эпохи, как-то понимали нашего автора и сумели его оценить. О высокой оценке Рабле свидетельствуют как дошедшие до нас отзывы современников и ближайших потомков[20]; так и особенно громадное количество изданий его произведений: в XVI в. вышло не менее 60-ти изданий, в то время как весь XVII в. знает их не более 15-ти (боль-
с. 47 шинство их относится к первой трети века). При | этом Рабле высоко ценили не только в кругах гуманистов, при дворе и в верхах городской буржуазии, но и в широких народных массах. Приведу интересный отзыв младшего современника Рабле, великого историка (и писателя) Этьэна Пакье. В одном письме к Ронсару он пишет: «Среди нас нет никого, кто бы не знал, в какой степени *ученый* Рабле, *мудро дурачась* (en folastrant

[20] Посмертная история Рабле, т. е. история его понимания, интерпретации и влияния на протяжении веков, в настоящее время довольно хорошо изучена. Кроме данного ряда ценных публикаций в «Revue des études rabelaisiennes» (с 1903 по 1913 г.) и в «Revue du seizième siècle» (с 1913 по 1932 г.) этой истории посвящены две специальные книги: *Jacques Boulenger* «Rabelais à travers les âges», Paris, Le Divan, 1925 г. и *Lazar Sainéan* «L'influence et la réputation de Rabelais (Interprètes, lecteurs et imitateurs)», Paris, J. Gamber, 1930; конечно, и отзывы современников о Рабле.

sagement) над своим „Гаргантюа“ и „Пантагрюэлем“, завоевал любовь в народе (gaigna de grâce parmi le peuple)»[21].

О том, что Рабле был понятен и близок современникам, ярче всего свидетельствуют многочисленные и глубокие следы его влияния* и целый ряд подражаний ему. Почти все прозаики XVI в., писавшие после Рабле (точнее — после выхода в свет первых двух книг его романа), — Bonaventure Des Periers, Noël du Fail, Guillaume Bouchet, Jacques Tahureau, Nicolas de Cholières и др., — были в большей или меньшей степени раблезианцами. Не избегли его влияния и историки эпохи — Pasquier, Brantôme, Pierre d'Estoille — и протестантские полемисты и памфлетисты — Pierre Viret, Henri Estienne и поэты — напр., Jean Le Houx. Литература XVI в. была даже как бы завершена под знаком Рабле: в области политической сатиры ее завершает замечательная «Satyre Ménippée de la vertu Catholicon d'Espagne...» (1594 г.), направленная против Лиги, одна из величайших сатир
с. 48 мировой литературы[22]; в области протестантской | сатиры — грандиозное творение Marnix de Saint-Aldegonde «Tableau des différens de la religion...» (1599 г.)[23]; в области художественной литературы — замечательное произведение «Le Moyen de parvenir» (1612 г.)[24]. Все эти три произведения, завершающие собою

---

[21] Estienne Pasquier «Lettres», кн. II. Цитирую по: L. S a i n é a n, op. cit., стр. 100.

[22] Сатира переиздана: «Satyre Ménippée de la vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Estats de Paris». Éd. (Josef) Frank(,) Oppeln, 1884 г. (репродукция 1 изд. 1594 г.).

[23] Вот полное заглавие этого произведения: P h i l i p p e d e M a r n i x, s e i g n e u r d e S a i n t - A l d e g o n d e «(Le) Tableau des différens de la religion, Traictant de l'église, du nom, définition, marques, chefs, propriétéz, conditions, foy, et doctrines d'icelle, auquel comme en un tableau sont proposez et examinez les argumens, raisons, allégations, et disputes qui aujourd'huy sont en débat, entre ceux que l'on nomme Catholiques d'une part, et ceux que l'on appelle Réformez ou Evangelignes de l'autre». Leyde, 1599 г. Второй том (манускрипт остался незаконченным) вышел в La Rochelle в 1601–1605 г. Эта книга была одним из главных источников Де Костера («Легенда об Уленшпигеле») рядом с Рабле и с «Moyen de parvenir».

[24] Вот его полное заглавие: B é r o a l d e d e V e r v i l l e «Le Moyen de parvenir, œuvre contenant la raison de ce qui a été, est et sera. Imprimé cette année». |
с. 49 Комментированное издание с вариантами и словарем Charles Royer, Paris, 1870, два томика.

век, отмечены печатью существенного влияния Рабле; образы в этих произведениях, несмотря на их разнородность, живут почти раблезианской гротескной жизнью.

Кроме названных нами больших писателей XVI в., сумевших претворить влияние Рабле и сохранить свою самостоятельность, мы находим многочисленнейших мелких подражателей Рабле, не оставивших самостоятельного следа в литературе с. 49 эпохи. |

Нужно еще подчеркнуть при этом, что успех и признание пришли к Рабле сразу — в течение первых же месяцев по выходе в свет «Пантагрюэля».

О чем свидетельствуют это быстрое признание, восторженные (но не изумленные) отзывы современников, громадное влияние на большую проблемную литературу эпохи — на ученых гуманистов, историков, политических и религиозных памфлетистов, наконец, громадная масса подражателей?

Современники воспринимали его на фоне живой и еще могучей традиции. Их могла поражать сила и удача Рабле, но не самый характер его образов и его стиля. Современники умели видеть единство раблезианского мира, умели чувствовать глубокое родство и существенную связь всех элементов этого мира, которые уже в XVII в. покажутся резко гетерогенными, а в XVIII в. — вовсе несовместимыми: высокой проблемности, застольных философских идей, ругательств и непристойностей, низкой словесной комики, учености и фарса. Современники схватывали ту единую логику, которая проникала все эти столь чужеродные для нас явления. Современники живо ощущали и связь образов Рабле с народно-зрелищными формами, специфическую праздничность этих образов, проникающую их карна- с. 50 вальную атмосферу[25]. Други|ми словами — современники схватывали и понимали целостность и выдержанность всего раблезианского художественно-идеологического мира, едино-

---

[25] До нас дошло, напр.(имер), любопытное описание гротескного празднества (карнавального типа) в Руане в 1541 г. Здесь во главе процессии, изображавшей пародийные похороны, несли знамя с надписью «Alcofribas le disoît bien», а затем во время праздничного пира один из участников в одежде монаха читал с кафедры вместо библии «Хронику Гаргантюа». См.: J. Boulenger, op. cit., стр. 17, и Sainéan, op. cit., стр. 20. |

стильность и созвучность всех входящих в него элементов, как проникнутых единой художественно-идеологической точкой зрения на мир, единым большим стилем. В этом существенное отличие восприятия Рабле в XVI в. от восприятия последующих веков. Современники понимали как явления *единого большого стиля* все то, что люди XVII и XVIII вв. стали воспринимать как странную индивидуальную идиосинкразию Рабле или как какой-то шифр, криптограмму, заключающую в себе систему намеков на определенные события и на определенных лиц эпохи Рабле.

Но это понимание современников было наивным и стихийным. То, что для XVII и последующих веков стало вопросом, то для них было чем-то само собою разумеющимся. Поэтому понимание современников и ближайших потомков не может нам дать ответа на *наши* вопросы о Рабле, так как этих вопросов для них еще не существовало.

В то же время уже у первых подражателей Рабле мы наблюдаем и начало процесса разложения раблезианского стиля. Напр.⟨имер⟩, у Des Periers и особенно у Noël du Fail раблезианские образы мельчают и смягчаются, они начинают приобретать характер жанра и быта. Их универсализм резко ослабляется. Другая сторона этого процесса вырождения начинает обнаруживаться там, где образы раблезианского типа начинают служить целям полемической сатиры. В этом случае неизбежно происходит ослабление положительного полюса амбивалентных гротескных образов. Там, где гротеск становится на службу тенденции, его природа неизбежно извращается. Ведь сущность
с. 51 гротеска | именно в том, чтобы выразить противоречивую и двуликую *полноту* жизни, включающей в себя отрицание и уничтожение (смерть старого) как необходимый момент, неотделимый от утверждения, от рождения нового и лучшего. При этом самый материально-телесный субстрат гротескного образа* носит глубоко положительный характер. Материально-телесное начало всегда торжествует, ибо в итоге всегда оказывается избыток, прирост. Эту природу гротескного образа отвлеченная тенденция неизбежно искажает. Она переносит центр тяжести на отвлеченно-смысловое, «моральное», содержание образа; более того, материальный субстрат образа она предоставляет

отрицательному моменту: преувеличение становится карикатурой. Начало этого процесса мы находим уже в* протестантской сатире, в «Satyre Ménippée» и у Marnix de Sainte-Aldegonde. Но здесь этот процесс лишь в самом его начале. Гротескные образы, поставленные на службу отвлеченной тенденции, еще слишком сильны, они сохраняют свою положительную природу и продолжают развивать присущую им логику независимо от тенденций автора и часто вопреки им.

Очень характерным документом этого процесса является и первый свободный перевод «Гаргантюа» на немецкий язык; мы говорим об «Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtklitterung» (1575 г.) Фишарта.

Фишарт — протестант и моралист; его литературное творчество было связано с «гробианизмом». По своим источникам немецкий гробианизм — явление родственное Рабле: образы материально-телесной жизни гробианцы унаследовали у готического* реализма и, кроме того, находились под непосредственным влиянием народно-праздничных карнавальных форм. Отсюда резкий гиперболизм материально-телесных образов, в особенности образов еды и пьянства. И в готическом* реализме
с. 52 и в народно-|праздничных формах преувеличения носили положительный характер (напр.⟨имер⟩, те грандиозные колбасы, которые несли десятки человек во время нюрнбергского карнавала XVI и XVII вв.). Это был амбивалентный материально-телесный низ. Но морально-политическая тенденция гробианистов (Дедекинда, Шейдта, Фишарта) придает этим образам отрицательное значение чего-то морально недолжного. В предисловии к своему «Гробианусу» Дедекинд[26] ссылается на лакедемонян, которые показывали своим детям пьяных рабов, чтобы отвратить их от пьянства: этой цели устрашения должны служить и созданные им образы святого Гробиануса и гробианцев. Положительная природа образа подчинена, следовательно, отрицательной цели сатирического осмеяния и морального осуждения. Дается эта сатира с точки зрения бюргера и протестанта и на-

---

[26] Д е д е к и н д «Grobianus et Grobiana Libri tres» (первое изд. 1549 г., второе — 1552 г.). Книгу Дедекинда перевел на немецкий язык учитель и родственник Фишарта Каспар Шейдт.

правлена она против феодального дворянства (юнкерства), погрязшего в праздности, обжорстве, пьянстве и разврате. Именно эта гробианистическая точка зрения (под влиянием Шейдта)* легла в основу фишартовского вольного перевода «Гаргантюа».*

Но несмотря на эту довольно примитивную тенденцию Фишарта, раблезианские образы в его вольном переводе продолжают жить своею самостоятельною жизнью, чуждою этой тенденции. По сравнению с Рабле гиперболизм материально-телесных образов (особенно образов еды и питья) еще более усилен. Внутренняя логика этих преувеличений — логика роста, плодородия, бьющего через край избытка. Все они раскрывают тот же готический* поглощающий и рождающий низ. Также сохраняется и особый праздничный характер материально-телесного начала. Отвлеченная тенденция не проникает в глубь образа и
с. 53 не становит|ся действительным организующим началом. Также и смех не становится еще до конца* осмеянием: он еще носит достаточно целостный характер, относится ко всему жизненному процессу, к обоим его полюсам, в нем еще звучат торжествующие тона рождения и обновления. Таким образом, в фишартовском переводе отвлеченная тенденция не стала еще полным хозяином всех образов. Но все же чуждая образам тенденция вошла в произведение, сосредоточила в себе чисто смысловое содержание его и этим до известной степени обессмыслила самые образы, превратила их в какой-то развлекательный придаток к отвлеченно-моральной проповеди. Однако, веселая развлекательность эта далеко еще не стала развлекательностью в новом суженном смысле. Этот процесс мог завершиться лишь в XVII в., притом в тесной связи с установлением иерархии жанров и места смеха в этой иерархии.

* * *

Уже Ронсар и Плеяда были убеждены в существовании иерархии жанров. Эта идея, в основном заимствованная у античности, но переработанная на французской почве, могла укорениться, конечно, далеко не сразу. Плеяда была еще в этих вопросах очень либеральна и «демократична». Ее члены относились к Рабле с большим уважением и умели его ценить

по достоинству, в особенности Du Belay и Baïf. Но эта высокая оценка нашего автора (и могучее влияние его языка на язык Плеяды) шла в разрез с его местом в иерархии жанров, местом самым низким, почти за порогом литературы. Но эта иерархия была пока только отвлеченной и не вполне четкой идеей. Должны были еще произойти известные экономические, социальные, политические и обще-идеологические изменения и сдвиги, должен был отдифференцироваться и сузиться круг читателей с. 54 и оценщи|ков большой официальной литературы, чтобы иерархия жанров стала выражением реального соотношения их в пределах этой большой литературы, чтобы она стала бы действительной регулирующей и определяющей силой.

Этот процесс завершился, как известно, в XVII в., но он начинает давать себя знать уже к концу XVI в. Тогда уже начинает складываться представление о Рабле, как о т о л ь к о з а н и м а т е л ь н о м, только веселом писателе. Такова, как известно, была и судьба «Дон-Кихота», который долгое время воспринимался в разряде занимательной литературы для легкого чтения. Это произошло и с Рабле, который начал с конца XVI в. все ниже спускаться к самому порогу большой литературы, пока не очутился почти и вовсе за этим порогом.

Уже Монтень, который был на 40 лет моложе Рабле, пишет в «Essais»: «Среди книг просто занимательных (simplement plaisants) я считаю из новых книг „Декамерон“ Боккачьо, Рабле и „Поцелуи“ Jehan Second'а (если их следует относить к этому разряду) достойными, чтобы ими насладиться (dignes qu'en s'y amuse)» («Essais», кн. II, гл. 10; место это относится по времени написания к 1580 г.).

Однако это «просто занимательное» Монтеня лежит еще на самой границе старого и нового понимания и оценки «занимательного» (plaisant), «веселого» (joyeux), «досужного» (récréatif) и других аналогичных эпитетов к произведениям, которые так часто входят в XVI и XVII вв. в самые заглавия этих произведений[27]. Понятие занимательного и веселого для Монтеня с. 55 еще не окончательно сузилось и не | приобрело еще оттенка

---

[27] Вот, напр.(имер), заглавие одной из замечательных книг XVI в. «Nouvelles récréations et joyeux devis», принадлежащей Bonaventure Des Périers.

чего-то низкого и несущественного. Сам Монтень в другом месте «Essais» (кн. I, гл. XXXVIII) говорит:

«Я лично для себя люблю только книги или занимательные (plaisants) и легкие (faciles), которые меня забавляют, или такие, которые меня утешают и советуют, как мне устроить мою жизнь и мою смерть (à régler ma vie et ma mort)».

Из приведенных слов ясно, что из всей художественной литературы в собственном смысле Монтень предпочитает именно занимательные и легкие книги, так как под другими книгами, книгами утешения и совета, он понимает, конечно, не художественную литературу, а книги философские, богословские и прежде всего книги типа самих «Essais» (Марк Аврелий, Сенека, «Moralia» Плутарха и т. п.). Художественная литература для него еще в основном — занимательная, веселая, рекреативная литература[28]. В этом отношении он еще человек XVI в. Но характерно, что вопросы устроения жизни и смерти уже решительно изъяты из области ведения веселого смеха. Рабле, рядом с Боккачьо и Jehan Second'ом, «достоин того, чтобы им насладиться», но он не относится к числу утешителей и советников | с. 56 в деле «устроения жизни и смерти». Но именно таким утешителем и советником Рабле был для своих современников. Вопрос устроения жизни и смерти они еще умели ставить в *веселом плане*, плане *смеха*.

В истории смеха эпоха Рабле, Сервантеса и Шекспира — существенный поворотный пункт. Нигде грани, отделяющие XVII и последующие века от эпохи ренессанса, не носят такой резкий, принципиальный и отчетливый характер, как именно в области отношения к смеху.

Отношение к смеху ренессанса можно предварительно и грубо охарактеризовать так: смех имеет глубокое миросозерцательное значение, это — одна из существенных форм правды о мире

[28] Эпитет «plaisant» в XVI в. прилагался ко всем произведениям художественной литературы вообще, независимо от их жанра. Наиболее уважаемым и влиятельным произведением прошлого для XVI ‹в.› оставался «Роман о розе». Клеман Маро выпустил в 1527 г. несколько модернизованное (в смысле языка) издание этого великого памятника мировой литературы и в предисловии рекомендовал его следующим образом: «C'est *le plaisant livre* du „Rommant de la Rose", lequel fût poétiquement composé par deux nobles Auteurs dignes de l'estimation de tout bon sens et louable sçavoir».

в его целом, об истории, о человеке; это особая универсальная точка зрения на мир, видящая мир по-иному, но не менее (если не более) существенно, чем серьезность; поэтому смех также допустим в большой литературе (притом проблемной и универсальной)⟨,⟩ как и серьезность; какие-то очень существенные* стороны мира доступны только смеху.

Отношение же к смеху XVII и последующих веков можно охарактеризовать так: смех не может быть универсальной, миросозерцательной формой; он может относиться лишь к некоторым частным и частно-типическим явлениям общественной жизни, явлениям отрицательного порядка; существенное и важное не может быть смешным; не может быть смешной история и люди, выступающие как ее представители (цари, полководцы, герои); область смешного узка и специфична (частные и общественные пороки); существенную правду о мире и человеке нельзя сказать на языке смеха, здесь уместен только
с. 57 серьезный тон; по|этому в литературе место смеха лишь в низких жанрах, изображающих жизнь частных людей и общественных низов; смех — это или легкое развлечение или род общественно полезного наказания для людей порочных и низких. Так, конечно, несколько упрощенно, можно охарактеризовать отношение к смеху XVII и XVIII вв.

Свое особое отношение к смеху ренессанс выражал не в виде теоретических формул и учений, а самой практикой своего литературного творчества и своих литературных оценок. Но не было недостатка и в теоретических суждениях, оправдывающих смех как универсальную миросозерцательную форму. Эта теория смеха ренессанса строилась почти исключительно на античных источниках. Сам Рабле развивал ее в старом и новом прологе к четвертой книге своего романа, основываясь преимущественно на Гиппократе. Роль Гиппократа как своего рода теоретика смеха в ту эпоху была очень значительна. При этом опирались не только на его замечания в медицинских трактатах о важности веселого и бодрого настроения врача и больных для борьбы с болезнями[29], но и на так называемый «Гиппократов

---

[29] В частности⟨,⟩ в шестой книге «Эпидемий», на которую ссылается и Рабле в указанных прологах.

роман», т. е. на приложенные к «Гиппократову сборнику» письма Гиппократа и к Гиппократу (апокрифические, конечно) по поводу «безумия» Демокрита, которое выражалось в его смехе. В этом «Гиппократовом романе» смех Демокрита носит философский миросозерцательный характер и имеет своим предметом человеческую жизнь и все пустые человеческие страхи и надежды, связанные с богами и загробной жизнью[30]. Демокрит
с. 58 обосновывает здесь смех как* миросозерцание, | как некую миросозерцательную установку возмужавшего и проснувшегося человека, и Гиппократ в конце концов с ним соглашается.

Учение о целебной силе смеха и философия смеха «Гиппократова романа» пользовались особым признанием и распространением на медицинском факультете в Монпелье, где учился и Рабле. Член этого факультета, знаменитый врач Laurent Joubert выпустил в 1560 г. специальный трактат о смехе под таким характерным заголовком: «Traité du ris, contenant son essance, ses causes et ses mervelheus effais, curieusemant recerchés, raisonnés et observés par M. Laur. Jobert, conselier et médecin ordinaire du Roy de Navarre, premier docteur regeant, chancelier et juge de l'Université en médecine de Montpellier».

В 1579 г. в Париже вышел его трактат «La cause morale du Ris, de l'excellent et très renommé Démocrite, expliquée et témoignée par ce divin Hippocras en ses Épîtres», являющийся, в сущности, французской версией последней части «Гиппократова романа».

Эти работы по философии смеха вышли уже после смерти Рабле, но они являются лишь поздним отзвуком тех размышлений и дискуссии о смехе, которые имели место в Монпелье еще во время пребывания там Рабле и которые определили и раблезианское учение о целебной силе смеха и о «веселом враче».

Другим источником философии смеха в эпоху Рабле была знаменитая формула Аристотеля: «Из всех существ только че-
с. 59 ловеку свойственен смех» (*μόνον γελᾶ τῶν ζώων ἄνθρωπος*)[31]. | Эта формула пользовалась в эпоху Рабле громадной популярностью

[30] Кстати, это первый в мировой литературе роман в письмах, первый идеологический роман и первый роман, разрабатывающий маниакальную тематику.

[31] Аристотель «О частях души» (De part. an.), III, 10.

и ей придавалось расширенное значение: смех рассматривали как высшую духовную привилегию человека, недоступную другим существам. Этой формулой, как известно, кончается и вступительное стихотворение Рабле к «Гаргантюа»:

«Mieulx est de ris que de larmes escripre,
Pource que rire est le propre de l'homme»[32].

Наконец, третий источник ренессансной философии смеха это — Лукиан, в особенности его образ смеющегося в загробном царстве Мениппа[33]. |

---

[32] Даже Ронсар еще пользуется этой формулой в ее расширенном значении. В его стихотворении, посвященном B e l o t («Œuvres», éd. Lemerre, т. V, 10), есть такие строки:

«Dieu, qui soubz l'homme a le monde soumis,
A l'homme seul, le seul, rire a permis
Pour s'esgayer et non pas à la beste,
Qui n'a raison ny esprit en la teste».

Смех, как дар бога одному человеку, приводится здесь в связь и с властью человека над всем миром и с наличием у него разума и духа, которых нет у животных.

[33] Особой популярностью пользовалось в эту эпоху произведение Лукиана «Менипп, или Путешествие в подземное царство». Это произведение оказало существенное влияние и на Рабле, именно на эпизод пребывания Эпистемона в преисподней («Пантагрюэль»). Большое влияние имели также его «Разговоры в царстве мертвых». Вот несколько характерных отрывков из этих последних:

«Тебе, Менипп, советует Диоген, если ты уже вдоволь н а с м е я л с я   н а д   т е м,   ч т о   т в о р и т с я   н а   з е м л е, отправиться к нам (т. е. в загробное царство), г д е   м о ж н о   н а й т и   е щ е   б о л ь ш е   п о в о д о в   д л я   с м е х а; на земле тебе мешали смеяться кое-какие сомнения, вроде постоянного: „кто знает, что будет за гробом?" — З д е с ь   ж е   т ы   б е с п р е с т а н н о   и   б е з   в с я к о г о   к о л е б а н и я   б у д е ш ь   с м е я т ь с я,   к а к   я   в о т   с м е ю с ь...» («Диоген и Полидевк», цитирую по переводу в издании Сабашникова: Лукиан «Сочинения», т. 1. Перевод под ред. Зелинского и Богаевского. Москва, 1915 г., стр. 188).

«Тогда ты, Менипп, брось свою с в о б о д у   д у х а   и   с в о б о д у   р е ч и, брось свою беззаботность, благородство и с м е х: никто ведь,

с. 60 Таковы три наиболее популярных античных источника ренессансной философии смеха. Они определяли не только трактаты Жубера, но и ходячие в гуманистической и литературной среде суждения о смехе, о его значении и ценности. Все три ис-
с. 61 точ|ника определяют смех как универсальное, миросозерцательное начало, исцеляющее и возрождающее, существенно связанное с последними философскими вопросами, т. е. именно с теми вопросами «устроения жизни и смерти», которые Монтень уже мыслил себе только в серьезных тонах.

Рабле и его современники знали, конечно, античные представления о смехе и по другим источникам: по Афинею, по Макробию, по Авлу Гелию и другим.* Они отлично знали и о римских традициях свободы смеха: о сатурналиях, о роли смеха во время триумфов и в чине похорон знатных лиц[34]. Рабле,

---

кроме тебя, не смеется» («Харон, Гермес и разные мертвые», там же, стр. 203).

Харон. Откуда ты выкопал, Гермес, этого киника? Всю дорогу болтал, высмеивал и вышучивал всех, сидевших в лодке и, когда все плакали, он один пел.

Гермес. Ты не знаешь, Харон, какого мужа ты перевез! Мужа безгранично свободного, не считающегося ни с кем! Это Менипп! («Харон и Менипп», там же, стр. 226).

Подчеркнем в этом лукиановском образе смеющегося Мениппа связь смеха с преисподней (и со смертью), со свободой духа и со свободой речи.|

с. 61 [34] Большой материал об античной традиционной свободе осмеяния дает Рейх, в частности, о свободе смеха в мимах. Он приводит соответствующее место из «Тристии» Овидия (II, 493–518в), где этот последний оправдывает свои легкомысленные стихи, ссылаясь на традиционную мимическую свободу и дозволенную мимическую непристойность. Он цитирует Марциала, который в своих эпиграммах (I, 4в) оправдывает перед императором свои вольности ссылкой на традицию осмеяния императора и полководцев во время триумфов. Рейх анализирует интересную апологию мима ритора VI в. Хлориция, во многом параллельную ренессансной апологии смеха. Защищая мим, Хлориций прежде всего должен был встать на защиту смеха. Он рассматривает обвинение христиан, что вызванный мимом смех — от дьявола. Он заявляет, что человек отличается от животного благодаря присущей ему способности говорить и смеяться. И боги у Гомера смеялись, и Афродита «сладко улыбалась». Строгий Ликург воздвиг смеху статую. Смех — подарок богов. Хлориций приводит и случай излечения больного с помощью мима, через вызванный мимом смех. Эта апология Хлориция во многом напоминает защиту смеха в XVI в. и в частности

в частности, делает неоднократные аллюзии и ссылки как на эти источники, так и на эти явления римского смеха*.

Но античная традиция имела существенное значение лишь для ренессансной *теории* смеха, дававшей апологию литературной смеховой традиции, вводившей ее в русло гуманистических идей. Самая же художественная культура смеха ренессанса определяется традициями готического* реализма и* фольклора*. |

с. 62 Однако здесь — в условиях ренессанса — имеет место не простое продолжение этих традиций, — они вступают здесь в совершенно новую и высшую фазу своего существования. Вся богатейшая народная культура смеха и смех готического* реализма жили вне официальной сферы высокой средневековой литературы и идеологии. Но именно благодаря этому неофициальному своему существованию средневековая культура смеха отличалась исключительным радикализмом, свободой и беспощадной трезвостью. Средневековье, не допустив смех ни в одну из официальных областей жизни и идеологии, предоставило ему зато исключительные привилегии на вольность и безнаказанность вне этих областей: на площади, во время праздников, в рекреативной праздничной литературе. И средневековый смех сумел широко и глубоко использовать эти привилегии.

И вот в эпоху ренессанса смех в его наиболее радикальной, универсальной, мирообъемлющей и в то же время в его наиболее веселой форме один только раз на какие-нибудь 50–60 лет (в разных странах — в разные сроки) прорвался из народных глубин вместе с народными («вульгарными») языками в большую литературу и высокую идеологию, чтобы сыграть организующую роль в создании величайших произведений мировой литературы — «Декамерона» Боккачьо, романа Рабле, романа Сервантеса; драм и комедий Шекспира. Грани между официальной и неофициальной литературой в эту эпоху неизбежно должны были пасть, отчасти в силу того, что эти грани на важнейших участках идеологии проходили по линии раздела

раблезианскую апологию его. Подчеркнем универсалистический характер концепции смеха (он отличает человека от животного, он божественного происхождения, наконец, он связан с врачеванием — исцелением. См. *Рейх* «Der Mimus», стр. 52–55, 182 и дал., 207 и дал.). |

языков — латинского и народного. Переход литературы и отдельных областей идеологии на народные языки должен был на с. 63 время смес|ти эти грани. Целый ряд других факторов, связанных с ликвидацией феодального и теократического строя средних веков, также содействовал этому смешению и слиянию официального с неофициальным. Народная культура смеха, веками слагавшаяся и отстаивавшаяся в неофициальных формах народного творчества — зрелищных, литературных и иных — и в неофициальном быту, смогла подняться до самых верхов литературы и идеологии, чтобы оплодотворить их, а затем — по мере стабилизации абсолютизма и консолидации новой официальности — спуститься в низы жанровой иерархии, осесть в этих низах, в значительной степени оторваться от народных корней, измельчать, сузиться, выродиться.

Целое тысячелетие внеофициального народного смеха и смеха низовых демократических клириков ворвалось в литературу ренессанса. Этот тысячелетний смех оплодотворил литературу ренессанса, но и сам был оплодотворен ею. Он сочетался с самой передовой идеологией эпохи, с гуманистическим знанием, с высокой литературной техникой. В лице Рабле слово и маска (в смысле оформления всей личности) средневекового шута, формы народно-праздничного карнавального веселья, травестирующий и всепародирующий задор демократического клирика, речь и жест ярмарочного бателера сочетались с гуманистической ученостью, с наукой и практикой врача, с политическим опытом и знаниями человека, который, как конфидент братьев Дю Белле, был интимно посвящен во все вопросы и секреты высокой мировой политики своей эпохи. Средневековый смех в этой новой комбинации и на этой новой ступени своего развития должен был существенно измениться. Его радикализм, его свобода, его трезвость и материалистичность, его всенародность из стадии своего стихийного существования пес. 64 решли в состояние полной | сознательности, его направленность на становление возвысилась до историчности; другими словами, средневековый смех на ренессансной ступени своего развития стал формой и выражением для нового свободного и критического исторического сознания эпохи. Он мог им стать только потому, что в нем за тысячелетия его развития в условиях

средневековья были уже подготовлены ростки и зачатки этой историчности, потенции к ней. Необходимо, таким образом, остановиться кратко на том, как складывались и развивались формы средневековой культуры смеха.

* * *

Как мы уже сказали, смех в средние века находился за порогом всех официальных сфер идеологии и всех официальных строгих форм жизни и общения. Смех был вытеснен из официального высокого ядра религиозного культа, феодально-государственного чина, общественного этикета и из всех жанров высокой идеологии. Для официальной средневековой культуры характерна односторонняя серьезность тона. Самое содержание средневековой идеологии с ее аскетизмом, мрачным провиденциализмом, с ведущей ролью в ней таких категорий, как грех, вина, искупление, страдание, и самый характер освященного этой идеологией феодального строя с его формами крайнего угнетения и устрашения, — определили эту исключительную односторонность тона, его леденящую окаменелую серьезность.

Серьезность утверждалась как единственная форма для выражения истины, добра, вообще всего существенного, значительного и важного. Страх, благоговение, смирение и т. п. — таковы были тона и оттенки этой серьезности.*

Уже раннее христианство (в античную эпоху) осуждало смех.
65 Тертуллиан, Киприан (псевдо) и Иоанн Златоуст выступали | против античных зрелищных форм, особенно против мима, против мимического смеха и шуток. Иоанн Златоуст прямо заявляет, что шутки и смех идут не от бога, а от чорта; христианину подобает лишь постоянная серьезность, покаяние и скорбь о своих грехах[35]. В борьбе с арианами им ставили в вину, что они вводили в богослужение элементы мима: напевы, жестикуляцию и смех.

Но самая эта исключительная односторонняя серьезность официального средневековья приводила к необходимости лега-

---

[35] См. Райх, op. cit., стр. 116. Райх приводит цитату (Chrysost. 10, стр. 590): «*Θεὸς οὐ παίζεται. Ταῦτα τῶν μίμων... εστί*».

лизовать вне его, т. е. вне официального и канонизованного ядра культа, обряда и чина вытесненные из него веселость, смех, шутку. И вот рядом с каноническими формами средневековой культуры создаются параллельные формы чисто смехового характера.

В формах и самого церковного культа, унаследованных от античности, заимствованных у Востока, подвергшихся влиянию и местных языческих обрядов (преимущественно обрядов плодородия), наличны зачатки веселья и смеха. Они могут быть вскрыты и в литургии, и в похоронном обряде, и в обряде крещения(,) и в обряде свадьбы(,) и в целом ряде других религиозных ритуалов. Но здесь эти зачатки смеха сублимированы, подавлены и заглушены[36]. Зато их приходится допускать в около-церковном и около-|праздничном быту, допускать даже существование параллельных культу чисто веселых смеховых форм. с. 66

Таковы прежде всего «праздники дураков» (festa stultorum, fatuorum, follorum), которые справлялись школярами и низшими клириками в день св. Стефана, на новый год, в день «невинных младенцев», в богоявление, в иванов день. Праздники эти первоначально справлялись в церквах и носили вполне легальный характер, потом они стали полулегальными, к исходу средневековья и вовсе нелегальными; но они продолжали существовать на улицах, в тавернах, влились в масленичные увеселения. Особую силу и упорство праздник глупцов (fête des fous) проявлял именно во Франции. Праздники глупцов в основном носили характер пародийной травестии различных моментов официального культа, сопровождались переодеваниями, маскировками, непристойными телодвижениями и танцами. Особенно необузданный характер эти увеселения низшего клира носили на новый год и в праздник эпифании.

Почти все обряды праздника глупцов являются готическими* снижениями различных церковных обрядов и символов путем перевода их в материально-телесный план: обжорство и

---

[36] Интересна история с «тропами»; веселый и радостный тон этих троп позволил развиться из них элементам церковной драмы. См. Léon Gautier «Histoire de la poésie liturgique», I («Les Tropes»), Paris, 1886; см. также J. P. Jacobsen «Essai sur les origines de la comédie en France au moyen âge», Paris, 1910.

пьянство прямо на алтаре, неприличные телодвижения, обнажение тела и т. п. Некоторые из этих ритуальных действий праздника мы проанализируем в дальнейшем[37].

с. 67 Праздник глупцов, как мы сказали, особенно упорно дер|жался во Франции. До нас дошла любопытная апология этого праздника от XV в. В этой апологии защитники праздника глупцов ссылаются прежде всего на то, что праздник установлен в самые ранние века христианства нашими предками, которые лучше знали, что они делают. Затем подчеркивается не серьезный, а чисто *шутливый* (шутовской) характер праздника. Это праздничное увеселение необходимо, чтобы глупость (шутовство), которая *является нашей второй природой* и кажется *прирожденной человеку*, могла бы *хоть раз в году свободно изжить себя*. Бочки с вином лопнут, если время от времени не открывать отверстия и не пускать в них воздуха. Все мы, люди, — плохо околоченные бочки, которые лопнут от *вина мудрости*, если это вино будет находиться в непрерывном брожении *благоговения и страха божия*. Нужно дать ему воздух, чтобы оно не испортилось. Поэтому мы и разрешаем себе в *определенные дни шутовство* (*глупость*), чтобы потом с тем большим усердием вернуться к служению господу. Такова апология праздников глупцов XV в.[38]

В этой замечательной апологии чистое шутовство (или глупость) праздника, т. е. чистый смех, противопоставлено монолитной серьезности христианского культа и мировоззрения («непрерывное брожение благоговения и страха божия»). Именно исключительная односторонность этой серьезности и приводила к необходимости создать отдушину для «второй природы человека», для шутовства, для смеха. Этой отдушиной — «хоть раз в году» — и служил праздник глупцов, когда смех и связан-
с. 68 ное с ним материально-телесное начало получали полную во|лю.

---

[37] О празднике глупцов см. F. *Bourquelot* «L'Office de la fête des fous», Sens, 1856; H. *Villetard* «Office de Piere de Corbeil», Paris, 1907; H. *Villetard* «Remarques sur la fête des fous (au Moyen-âge)», Paris, 1911.

[38] Эта апология содержится в циркулярном послании парижского факультета богословия от 12 марта 1444 г. Послание осуждает праздники глупцов и опровергает приведенные доводы его защитников.

Смех на празднике глупцов вовсе не был, конечно, отвлеченной и чисто отрицательной насмешкой над христианским ритуалом и над церковной иерархией. Отрицающий насмешливый момент был глубоко погружен в ликующий смех материально-телесного возрождения и обновления. Смеялась «вторая природа человека», смеялся материально-телесный низ, не находивший себе выражения в официальном мировоззрении и культе.

Приведенная нами своеобразная апология смеха защитников праздника глупцов относится к XV в., но и в более ранние времена можно встретить подобные же суждения по родственным поводам. Фульдский аббат IX в. Rabanus Maurus, строгий церковник, создал сокращенную редакцию «Cena Cypriani». Он посвятил ее королю Лотару II «ad jocunditatem», т. е. «для увеселения». В своем посвятительном письме он пытается оправдать веселый и снижающий характер «Cena» таким рассуждением: «Подобно тому как церковь содержит в себе хороших и дурных людей, так и его поэма содержит в себе и речи этих последних»[39]. Эти «злые люди» строгого церковника соответствуют здесь «второй дурацкой природе» человека защитников праздника глупцов. Аналогичную формулу дал позже и папа Лев XIII: «Так как церковь состоит из божественного элемента и элемента человеческого, то этот последний должен быть раскрыт с полной откровенностью и честностью, как сказано в книге Иова: бог не нуждается в нашем лицемерии».* |

с. 69 Цель и смысл всех подобных высказываний (их можно привести еще много) — объяснить и как-то оправдать около-церковный смех и «священную пародию» (parodia sacra), т. е. пародию на священные тексты и обряды. Не было, конечно, недостатка и в осуждении этого смеха. Неоднократно проводились соборные и судебные запрещения праздника глупцов. Древнейшее запрещение его Толедским собором относится к первой половине VII в. Последнее судебное запрещение праздника глупцов во Франции — постановление Дижонского парламента от 1552 г., т. е. через 8 с лишком веков после первого его запрещения. На протяжении всех этих 8-ми веков праздник

[39] «Quoniam sicut et presens ecclesia malorum et bonorum in se congeriem continet, it et haec saedula utrorumque orationes in se continet».

продолжал жить в полулегальной форме. Его поздняя французская вариация — это те процессии карнавального типа, которые устраивала в Руане «societas cornardorum». Во время одной из этих процессий (в 1540 г.), как мы уже говорили, фигурировало имя Рабле, а во время пира, вместо евангелия, читали «Хронику Гаргантюа»[40]. Раблезианский смех как бы вернулся здесь в материнское лоно своей древней готической* традиции. |

с. 70 Праздник глупцов — наиболее яркое и чистое выражение средневекового праздничного смеха. Другое его выражение — «праздник осла», установленный в память бегства Марии с младенцем Иисусом в Египет на осле. В центре этого праздника оказалась не Мария и не Иисус (хотя здесь и фигурировала девушка с ребенком), но именно о с е л и его крик «Hinham». Каждая часть мессы сопровождалась этим комическим припевом — «Hinham!». По окончании мессы священник, вместо обычного благословения, трижды кричал по-ослиному и ему вместо «amen» трижды отвечали таким же ослиным криком[41]. Но осел — один из древнейших и самых живучих символов материально-телесного низа, одновременно снижающего (умерщвляющего) и возрождающего. Достаточно вспомнить «Золотого осла» Апулея, «Люция-осла» псевдо-Лукиана, распространенные в древности ослиные мимы, наконец, образ осла как символ материально-телесного начала в легендах о Франциске Ассизском[42].

---

[40] В XVI в. были опубликованы 2 сборника материалов этого общества. Приведем заглавие последнего из них: «Les Triomphes de l'Abbaye des Conards, sous le Reveur en desimer, Fagot Abbé des Conards; contenant les Criées et Proclamations faites depuis son advennement jusqu'à l'an present; plus, l'ingenieuse Lessive qu'ils ont conardement montré aux jours gras en 1540 avec le Testement d'Ouïnet, augmenté de nouveau par le commandement du dit Abbé, non encore vu: plus La Latanie, l'Antienne et l'Oraisón faite en la dite maison Abbatiale». Rouen, 1580 г. Здесь дается и описание того праздника, на которое мы ссылались выше.

[41] В регламенте праздника осла сказано: «In fine Missae sacrodos versus ad populum vice. „Ita missa est" ter hinhannabit: populos vera vice „Dea gratias" ter respondebit hinham, hinham, hinham!» (из officium'а Пьера Корбейля).

[42] О том, как живуч образ осла*(,) говорят такие(,) напр.(имер,) явления в нашей литературе: «Крик осла» в Швейцарии возродил князя Мышкина и сроднил его с чужбиной и с жизнью («Идиот» Достоевского); осел и «крик осла» — один из ведущих образов в поэме Блока «Соловьиный сад».

Праздник осла — одна из вариаций этого древнейшего традиционного образа. |

с. 71 Праздник осла и праздник глупцов — специфические праздники, где шутовство играет ведущую роль; в этом отношении они подобны своим кровным родственникам — карнавалу и шаривари. Но и во всех других обычных церковных праздниках средневековья смех всегда играл известную — бóльшую или меньшую — роль. Смех в средние века был закреплен за праздником (как и материально-телесное начало), был *праздничным смехом* по преимуществу. Упомяну прежде всего о так называемом «risus paschalis». Древняя традиция разрешала в пасхальные дни смех и вольные шутки даже в церкви. Священник с кафедры позволял себе в эти дни всевозможные рассказы и шутки, чтобы после долгого поста и уныния вызвать у своих прихожан веселый смех, как *радостное возрождение*; смех этот и назывался «risus paschalis». Шутки эти и веселые рассказы по преимуществу касались материально-телесной жизни; это были шутки карнавального типа. Ведь разрешение смеха было связано с одновременным разрешением мяса и половой жизни (запрещенных в пост). Традиция risus paschalis была жива еще в XVI в., т. е. во времена Рабле.*

Кроме «пасхального смеха», существовала и традиция «рождественского смеха». Если пасхальный смех реализовался преимущественно в проповедях, в веселых рассказах, в анекдотах и шутках, то смех рождественский — в веселых песнях. Песни весьма светского содержания пелись и в церквах; духовные песни пелись на светские, даже уличные, мотивы (до нас, напр.⟨имер⟩, дошли ноты для «magnificat», из которых видно, что этот гимн исполнялся на мотив шутовской уличной песенки). Традиция рождественских песен особенно процветала во
с. 72 Франции. Духовное | содержание переплеталось в этих песнях с мотивами светскими и с моментами готического* материально-телесного снижения. Тема *рождения нового, обновления*, органически сочеталась с темой *смерти старого* в веселом и снижающем плане, с образами шутовского карнавального развенчания. Благодаря этому французская рождественская песня — Noël — могла развиться в один из популярнейших жанров революционной уличной песни.

Смех и материально-телесный момент, как снижающее и возрождающее начало, играют существенную роль во внецерковной или около-церковной стороне и других праздников, особенно тех из них, которые носили местный характер и потому могли впитать в себя элементы древних местных языческих празднеств, христианской заменой которых они являлись. Таковы были праздники освящения церквей (первой мессой) и престольные праздники. К этим праздникам обычно приурочивались местные ярмарки со всей их системой народно-площадных увеселений. Они сопровождались также необузданнейшим обжорством и пьянством. Еда и питье находились на первом плане и в праздниках поминовения усопших. В честь покровителей и жертвователей, похороненных в данной церкви, духовенство устраивало пиры, выпивало за них так называемое «poculum charitatis» или «charitas vini». В одном акте аббатства Quedlinburg прямо сказано, что пир священников питает и услаждает мертвых: «plenius inde recreantur mortui». Испанские доминиканцы пили за похороненных в их церквах покровителей с характерным амбивалентным тостом «Viva el muerto!»[43].
с. 73 В этих | последних примерах праздничное веселье и смех носят пиршественный характер и сочетаются с образом смерти и рождения (обновления жизни) в единой плоскости амбивалентного материально-телесного низа (поглощающего и рождающего).

Некоторые праздники приобретали специфическую окраску благодаря тем сезонам, когда они праздновались. Так, осенние праздники св. Мартина и св. Михаила принимали вакхическую окраску, и эти святые считались покровителями виноделия. Иногда особенности того или иного святого служили поводом для развития внецерковных шутовских и материально-телесных ритуалов и действ во время его праздника. Так, в день св. Лазаря в Марселе устраивалась торжественная процессия со всеми лошадьми, мулами, ослами, быками и коровами. Все население устраивало переодевание и плясало на площадях и улицах «большой танец» (magnum tripudium). Объясняется это, вероятно, тем, что фигура Лазаря была связана с циклом легенд о преисподней, носившим материально-телесную топографическую

---

[43] См. Флегель, op. cit., стр. 254.

окраску (преисподняя — материально-телесный низ)[44], и с мотивом смерти и возрождения. Поэтому праздник св. Лазаря мог впитать в себя более древние элементы какого-то местного языческого празднества.

Наконец, смех и материально-телесное начало были легализованы в праздничном быту, пирушках, уличных и площадных народных увеселениях.

О формах масленичного, карнавального смеха в собствен-
с. 74 ном смысле говорить не будем.* К нему мы* обратимся в | свое время.

Подводя итоги, мы можем сказать, что смех, вытесненный из официального культа и мировоззрения средневековья, свил себе неофициальное, но почти легальное, гнездо под кровлей каждого праздника. Поэтому каждый праздник рядом со своей официальной — церковной и государственной — стороной имел еще вторую — народно-карнавальную, площадную сторону, организующим началом которой был смех и материально-телесный низ. Эта сторона праздника была по-своему организована и оформлена, имела свою тематику, свою образность, свой особый ритуал. Происхождение различных элементов этой образности и этого ритуала разнородно. Не подлежит никакому сомнению, что здесь — на протяжении всего средневековья — продолжала жить традиция римских сатурналий. Возможно, что продолжала жить и традиция античного мима. Но главным источником был безусловно м е с т н ы й ф о л ь к л о р. Именно он питал образность и ритуал народно-смеховой стороны средневековых праздников.

Носителями этой неофициальной смеховой стороны праздников были демократические низы средневековья: низшие клирики, школяры, позже студенты, бродячие ремесленники, вообще цеховые низы, крестьянство, наконец те различные внесословные и неустроенные элементы, которыми так богато было средневековье. Смеховая культура средневековья в известной мере объединяла всех, кто не был устроен средневековым порядком и средневековой иерархией. Эта культура смеха была

[44] Об этом цикле легенд мы будем говорить в дальнейшем. Напомним, что «ад» был и необходимой принадлежностью карнавалов.

народной; она была проникнута элементами стихийного протеста против всей средневековой системы угнетения.

Эта народно-смеховая сторона праздника в известной мере
с. 75 строилась как пародийная травестия официальной церков|ной стороны праздника, как снижение этой высокой стороны путем ее перевода в материально-телесный и смеховой план, как особого рода топографическое перемещение верха в низ, где все старое умирает и новое рождается.

Здесь мы должны со всею силою подчеркнуть *существенное отношение праздничного смеха к времени и к временной смене*. Календарный момент праздника оживает и становится остро ощутимым именно в народно-смеховой внеофициальной стороне его. Здесь оживает связь со сменой времен года, с солнечными и лунными фазами, со смертью и обновлением растительности, со сменою земледельческих циклов. В этой смене положительно акцентуировался момент нового, наступающего, обновляющегося. И этот момент приобретал значение более широкое и более глубокое: в него вкладывались народные чаяния лучшего будущего, более справедливого социально-экономического строя, новой правды. Народно-смеховая сторона праздника в известной мере разыгрывала это лучшее будущее всеобщего материального изобилия, равенства, свободы, подобно тому как римские сатурналии разыгрывали возврат золотого сатурнова века. Благодаря этому средневековый праздник становился как бы двуликим Янусом. Если официальное церковное лицо его было перевернуто в прошлое и служило освящением и санкцией существующего строя, то народно-площадное смеющееся лицо его глядело в будущее и смеялось на похоронах прошлого и настоящего. Оно противопоставляло себя охранительной неподвижности, «вневременности», неотменности установленного строя и мировоззрения, оно подчеркивало именно момент смены и обновления, притом — в социально-историческом плане. |

с. 76 Материально-телесный низ и вся система снижений, перевертываний, травестирований получали существенное отношение к времени и к социально-исторической смене. Одним из обязательных моментов народно-праздничного веселья было переодевание, т. е. обновление одежд и своего социального образа.

Другим существеннейшим моментом было перемещение иерархического верха в низ: шута объявляли королем, на праздниках глупцов избирали шутовского аббата, епископа, архиепископа, а в церквах, непосредственно подведомственных папе, даже шутовского папу. Эти шутовские иерархи и служили торжественную мессу; на многих праздниках обязательно избирались эфемерные (однодневные) короли и королевы праздника, напр.⟨имер⟩, в праздник королей («бобовый король»), в праздник св. Валентина; избрание таких эфемерных королей («roi pour rire»), особенно было распространено во Франции, где почти каждая бытовая пирушка имела своего короля и королеву. От надевания костюма наизнанку и штанов на голову и до избрания шутовских королей и пап действует одна и та же топографическая логика: *переместить верх и низ*, сбросить высокое и старое — готовое и завершенное — в материально-телесную преисподнюю для смерти и нового рождения (обновления). И вот все это и получило существенное отношение к времени и к социально-исторической смене. Выдвигался момент относительности и момент становления в противовес всяким претензиям на незыблемость и вневременность средневекового иерархического строя. Все эти топографические образы стремились зафиксировать именно самый момент перехода и смены — смены двух властей и двух правд, старой и новой, умирающей и рождающейся. Ритуал
с. 77 и образы праздника стремились разыграть как бы | самое время, умерщвляющее и рождающее одновременно, переплавляющее старое в новое, не дающее ничему увековечиться. Время играет и смеется. Это — играющий мальчик Гераклита, которому принадлежит высшая власть во вселенной («ребенку принадлежит господство»). Акцент лежит всегда на будущем, утопический облик которого всегда присутствует в ритуалах и образах народного праздничного смеха. Благодаря этому в формах народно-праздничного веселья и могли развиваться те зачатки, которые расцветут позже в ренессансное ощущение истории.

С формами народно-праздничного смеха прямо или косвенно связана и громадная пародийная литература средневековья. Возможно, как это утверждают некоторые исследователи (напр.⟨имер⟩, Novati), что отдельные пародии на священные тексты и обряды прямо предназначались для исполнения

на празднике глупцов и были с ним непосредственно связаны. Но в отношении большинства средневековых священных пародий этого нельзя утверждать. Важна не эта непосредственная связь, — важна более общая связь средневековых пародий с легализованным праздничным смехом и свободой. Вся пародийная литература средних веков — рекреативная литература, создаваемая во время праздничных досугов и предназначенная для праздничного чтения, проникнутая атмосферой праздничной свободы и вольности. Это веселое пародирование священного разрешалось в праздники, как разрешался risus paschalis, как разрешалось мясо и половая жизнь. Оно было проникнуто тем же народно-праздничным ощущением временной смены и обновления в материально-телесном плане. Здесь господствует та же логика амбивалентного материально-телесного низа.

Громадное значение в истории средневековой пародии, да |
с. 78 и вообще всей средневековой литературы, имели школьные и университетские рекреации. Они, конечно, совпадали с праздниками. На них полностью переносились все праздничные привилегии, установленные традицией для смеха, для шутки, для материально-телесной жизни. Во время рекреаций не только отдыхали от всей официальной системы мировоззрения, от школьной премудрости и школьного регламента, но и разрешали себе делать их предметом веселой снижающей игры и шутки. Освобождались прежде всего от тяжелых пут благоговения и серьезности (от «непрерывного брожения благоговения и страха божия») и от гнета таких* категорий, как «вечное», «незыблемое», «абсолютное», «неизменное». Им противопоставлялись*: изменчивость, становление, смена времен, неизбежная и постоянная смерть старого и рождение нового. Поэтому средневековые пародии вовсе не были формально-литературными и чисто отрицательными пародиями на священные тексты или на положения и правила школьной мудрости, — готические* пародии переводят все это в положительный материально-телесный план и в веселый смеховой регистр, они отелеснивают и материализуют все, к чему прикасаются.

Здесь не место останавливаться на средневековых пародиях по существу; на некоторых из них (как напр.‹имер›, «Cena Cypriani») мы остановимся* в свое время. Здесь нам важно лишь

охарактеризовать общие особенности готического* смеха и его своеобразную роль в средневековой культуре[45]. |

с. 79 Средневековая пародия, в особенности древняя (до XII в.), менее всего направлена на что-то отрицательное, на какие-либо частные несовершенства культа, церковного устройства, школьной науки, которые подлежали бы осмеянию и уничтожению. Для средневековых пародистов все без всякого исключения смешно, смех так же универсален, как и серьезность: он направлен на мировое целое, на историю, на все общество, на мировоззрение; это — вторая правда о мире, которая распространяется на все, из ведения которой ничто не изъято. Это — как

с. 80 бы *празд|ничный аспект всего мира* во всех его моментах, как бы второе откровение о мире в игре и смехе[46]. |

---

[45] Готической пародии, кроме соответствующих разделов в общих трудах по истории средневековой литературы (наприм⟨ер⟩, *Manitius* «Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters»; A. *Ebert* «Allgemeine Geschichte der Literatur im Mittelalter» и др.), посвящены три специальные работы:

1. F. *Novati* «La parodia sacra nella letterature moderne» (См. «Novatis Studi critici e letterari», Turin, 1889, стр. 177–310);
2. *Eero Ilvonen* «Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge» (Paris, 1914);
3. *Paul Lehmann* «Die Parodie im Mittelalter» (München, 1922).

Все три работы взаимно дополняют друг друга. Шире всех охватывает область готической пародии Новати (его работа до сих пор не устарела и остается основополагающей); Ilvonen дает ряд критических текстов только смешанной французской пародии (смешение латинского и французского языка — довольно распространенное явление в пародийной литературе); он снабжает изданные тексты общим введением о средневековой пародии и комментариями. Lehmann отлично вводит в литературу готической пародии, но ограничивается исключительно латинской.

[46] В качестве античной *философской* параллели к средневековой народно-праздничной практике приведу знаменитое и столь часто и разноречиво комментируемое рассуждение о праздниках Платона из его «Законов»: «*Афинянин*. Поэтому боги из сострадания к человеческому роду, рожденному для трудов, установили взамен передышки от трудов божьи празднества: даровали муз, Аполлона, их предводителя, и Диониса, как участника этих празднеств, чтобы можно было исправлять недостатки воспитания на празднествах с божьей помощью...

Я утверждаю, что о серьезном надо заботиться серьезно, а о несерьезном — не надо. По природе божество достойно всяческой блаженной заботы, а *человек*, как мы сказали выше, *какая-то придуманная игрушка бога, а по существу это стало наилучшим назначением человека*. Надо следовать этому образцу, *поэтому всякий мужчина и женщина пусть проводят свою жизнь*,

с. 81 Поэтому средневековая пародия ведет совершенно необузданную веселую игру с наиболее священным и важным с точки

играя наипрекраснейшие игры, хотя такой взгляд и противоречит тому, что теперь принято... Именно в мире должен каждый как можно более и как можно лучше провести свою жизнь. Итак, в чем же заключается правильный взгляд? Надо жить играя. Что же это за игра? Жертвоприношения, песнопения, пляски, чтобы быть в состоянии снискать милость богов к себе, а врагов отразить и победить в битвах... Точно так же должны мыслить и наши питомцы, полагая, что им уже отчасти даны достаточные указания о жертвоприношениях и хороводных плясках, отчасти же и демон и бог внушит им, в честь кого именно и в какое время надо их совершать, чтобы в
с. 81 иг|рах снискать милость богов и прожить согласно свойствам своей природы: ведь люди в большей своей части куклы и лишь чуть-чуть причастны истине». (Цитирую по переводу Егунова).

Система взглядов позднего Платона (эпохи «Законов») на празднества и на игру очень сложна. Мы здесь не можем касаться ее по существу. Из приведенных отрывков можно выделить более простой ее мотив, который можно сформулировать так: бог создал человека как куклу для игры, в этом, т. е. в игре, — истинное назначение человека в мире; играет человек для богов, которые созерцают игры людей и награждают их за них; игры эти — жертвоприношения, хороводные пляски, песнопения; таким образом(,) главное назначение человека в мире — это устройство празднеств, празднества же — это игра людей для богов.

Для Платона празднество едино, для него не существовало, конечно, разделения на официальную и народно-площадную сторону его. Поэтому празднество и игра носят у него в основном серьезный характер. Смех играет второстепенную роль; Платон признает универсальный характер смеха и знает о существен-
с. 82 ной связи смеха с материаль|но-телесным низом, но этот низ для него — нечто отрицательное, «низменное» и прежде всего нечто социально-низкое. Вот что он говорит об этом в «Законах»: «Итак, мы покончили с разбором вопроса о том, какими должны быть хороводные пляски людей, прекрасных телом и благородных душой. Что же касается предназначенного для возбуждения смеха шуточного воспроизведения в слове, пении и пляске, действий людей безобразных телом и образом мыслей, то это еще нужно рассмотреть и объяснить.

В самом деле без смешного нельзя познать серьезного; вообще противоположное признается с помощью противоположного, если только человек хочет быть разумным. Зато осуществлять и то и другое невозможно, если опять-таки человек хочет быть немного причастным добродетели. Но именно ради этого-то и надо ознакомиться с этими вопросами, чтобы по неведению не сделать и не сказать когда чего-нибудь смешного совершенно не кстати. Подобные воспроизведения надо предоставлять рабам и чужестранным наемникам».

Можно, несколько упрощая, сказать так: средневековая народно-праздничная практика как бы сохраняла платоновскую оценку игры, но, в отличие от Платона, воспринимала эту игру исключительно в веселом, смеховом плане.

зрения официальной идеологии. Древнейшая готическая* пародия — «Cena Cypriani» (она была создана где-то между пятым и седьмым веками) — превращала всю священную историю от Адама до Христа в материал для изображения грандиозного, причудливейшего и шутовского пира, используя для гротескных целей важнейшие события и символы этой истории[47]. |

с. 82 Более сдержанный характер носит другое древнейшее произведение рекреативного характера — «Yoca monachorum» (оно возникло в VI–VII в., византийского происхождения, с начала VIII в. очень распространено во Франции). Это — род веселого катехизиса, ряд шутливых вопросов на библейские темы; в конце концов и «Yoca» — веселая игра с библией, хотя и более сдержанная, чем «Cena». |

с. 83 В последующие века (особенно с XI в.) пародийное творчество вовлекает в смеховую игру все моменты официального вероучения и культа и вообще все формы серьезного отношения к миру. До нас дошли многочисленные пародии на важнейшие молитвы: на «Отче наш», на «Ave Maria», на «Символ веры» («Credo»)[48]; дошли до нас пародии на гимны (напр.⟨имер⟩, на «Laetabundus»), на литании. Не останавливались пародисты и перед литургией. До нас дошли «Литургия пьяниц», «Литургия игроков» и «Денежная литургия». Имеются и пародийные евангелия: «Денежное евангелие от марки серебра», «Денежное евангелие парижского студента», «Евангелие игроков», «Евангелие пьяниц». Были пародии и на монашеские уставы, на церковные декреты и постановления соборов, на папские буллы и послания, на церковные проповеди. Очень рано — уже в VII–VIII в. мы находим пародийные завещания (напр.⟨имер⟩, «завещание свиньи», «завещание осла»), пародийные эпитафии[49]. Мы уже говорили о пародийной грамматике,

---

[47] См. анализ «Cena Cypriani» у Новати, op. cit., стр. 266 и дал. и у Лемана⟨,⟩ op. cit., стр. 25 и дал. Критическое издание текста «Cena» дал Strecher («Monumenta Germaniae», Poetae IV, 857).

[48] Напр.⟨имер⟩, E. Ilvonen публикует в своей книге 6 пародий на «Отче наш», 2 на «Credo» и одну на «Ave Maria».

[49] Количество этих пародий очень велико. Кроме отдельных пародий пародизация различных моментов культа и чина — распространеннейшее явление

очень распространенной в средние века[50]. Были, наконец, пародии и на юридические тексты и законы. |

с. 84 Кроме этой пародийной литературы в строгом смысле жаргон клириков, монахов, школяров, судейских и народные разговорные языки пестрели всевозможными травестиями различных религиозных текстов, молитв, религиозных и юридических изречений, положений ходячей мудрости, наконец, просто имен святых и мучеников. Буквально не оставляли в покое ни одного текста и изречения старого и нового завета, из которого можно было извлечь хоть какой-нибудь намек или двусмысленность, который можно было хоть как-нибудь «перерядить», травестировать, перевести на язык материально-телесного низа.

У Рабле брат Жан — воплощение могучей травестирующей и обновляющей силы низового демократического клира[51]. Он — большой знаток «всего, что касается требника» («en matière de Brevière»); это означает, что он умеет переосмыслить в плане еды, питья, эротики любой священный текст, умеет перевести его из постного в скоромный, «сальный», план. Вообще в романе Рабле можно найти достаточно богатый материал переряженных священных текстов и изречений, рассеянных повсюду. Таковы, например, последние слова Христа на кресте «Sitio» и «Consumatum est», переряженные в выражения еды и пьянства[52]; или —

в формах комического животного эпоса. В этом отношении особенно богато произведение «Speculum stultorum» Nigellus Wireker'a. Это — история осла Brunellus'a, который идет в Салерно, чтобы избавиться от своего жалкого хвоста, штудирует теологию и право в Париже, затем становится монахом и основывает собственный орден. По дороге в Рим попадает в руки своего хозяина. Здесь рассеяны многочисленные пародии на эпитафии, рецепты, благословения, молитвы, орденские уставы и т. п. |

с. 85 [50] Многочисленные примеры игры падежами дает Леман на стр. 75–80 и на стр. 155–156 (Эротическая грамматика). Есть анонимное произведение «Monachus que pars est?», посвященное монахам и их жизни и играющее всевозможными грамматическими категориями; произведение это чрезвычайно непристойное.

[51] Его русских собратьев Пушкин характеризует: «Вы разгульные лихие удалые чернецы».

[52] Для издания 1542 г. Рабле из соображений осторожности произвел некоторую очистку первых двух книг романа; он удалил все направленные

«venite apotemus» (т. е. potemus) вместо «venite adoremus» (псалом XCIV, 6); в другом месте брат | Жан дает попурри священных текстов: «Ad formam nasi cognoscitur ad te levavi», где последнему слогу придан особый смысл (фалл). Нос обычно замещает фалл, и вот существовала целая литания, подобранная из текстов священного писания и молитв, начинавшихся на «ne» (латинское «не»); литания эта начиналась: «Ne reminiscaris delicta nostra». Как известно, эти слова пелись в начале и в конце семи покаянных псалмов. Литания эта называлась «Noms de tous les nez» и в нее входили, как мы сказали, все места из священного писания, начинающиеся на «ne»: ne quando, ne advertas, ne revoces и т. п.[53] Это — характерный пример того, как изыскиваются даже самые внешние аналогии и созвучия, чтобы травестировать серьезное и заставить его зазвучать в смеховом плане. Во всем — в смысле, в образе, в звуке священных слов и обрядов — искали и находили ахиллесову пяту для осмеяния, какую-нибудь черточку, позволяющую связать их с материально-телесным низом. Многие святые имели свою неофициальную легенду, построенную часто просто на основе травестии их имени; например, saint Vit воспринимался по звучанию своего имени в плане телесного низа (фалл); существовало ходячее выражение «почтить святую Мамику», что означало — пойти к своей любовнице.

Можно сказать, что вся неофициальная фамильярная речь средневековых клириков (да и вообще всей средневековой интеллигенции) и простого народа была глубоко проникнута элементами материально-телесного низа: непристойностями и ругательствами, божбой и клятвами, травестированными и вывернутыми наизнанку ходячими священными текстами и изречениями, все, что попадало в эту речь, должно было подчи|ниться снижающей и обновляющей силе могучего амбивалентного низа. Такой оставалась фамильярная речь соответствующих кругов

с. 85, с. 86 (margin page references)

против Сорбонны (богословский факультет парижского университета) аллюзии, но ему и в голову не пришло удалять «Sitio» и аналогичные травестии, настолько еще живы были в его эпоху карнавальные права и вольности смеха.

[53] Аллюзия на эту литанию есть у Рабле в кн. I, гл. 1; по поводу людей с чудовищными носами там сказано: «desquelz est escript: „Ne reminiscaris"».

еще в эпоху Рабле. Ее наиболее характерные образцы в романе — речь брата Жана и Панурга[54]. |

с. 87 Универсальный характер смеха во всех перечисленных нами явлениях выступает с полной очевидностью. Средневековый смех направлен на тот же предмет, что и средневековая серьезность. Смех не только не делает никакого исключения для высшего, но, напротив, преимущественно направлен на это высшее. Далее он направлен не на частность и часть, но именно на целое, на всеобщее, на все. Он как бы строит свой мир против официального мира, свою церковь — против официальной церкви, свое государство — против официального государства. Смех служит литургии, исповедует свой символ веры, венчает, совершает похоронный обряд, пишет надгробные эпитафии, избирает королей и епископов. Характерно, что самая маленькая средневековая пародия всегда построена так, как если бы она была обломком целого и единого комического мира. |

с. 88 Этот смеховой универсализм резче и последовательнее всего проявляется в народно-праздничных формах и в пародийной литературе. Но он есть и во всех других явлениях смеховой культуры средневековья: в комических элементах церковной драмы, в комических «dits» и «débats», в животном эпосе, в фабльо и шванках.* Характер смеха и его связь с материально-телесным низом повсюду здесь остаются теми же самыми.

---

[54] В XVI в. в протестантской среде очень часто обличали шутливое и снижающее употребление священных текстов. Вот что говорит современник Рабле H. Estienne («Apologie pour Hérodote», I, 16):

«Car on sçait assez, que l'ordinaire souloit estre, autant de verras du vin qu'ils a v a l o y e n t, de dire „Cor mundum crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis“. On sçait aussi que pour signifier en leur jargon qu'un vin estoit meilleur que les autres, et que c'estoit celuy auquel il se falloit tenir, la coustume estoit de dire: „Hic est, tenete eum“. Et quand il n'y a plus de vin au pot, les moines aussi bien que les autres usent de ceste allégorie, „Date nobis de oleo vestro quia lampades nostrae extinguuntur...“ Mais que dis-je des yvronges? il n'a pas esté jusqu'aux vérolez qui n'ayant voulu, en suant leur vérole, applicquer au propos d'icelle des paroles sacrées, en disant: „Quoniam tacui inveteraverunt ossa mea“. Encor plus salement s'applique ce passage: „Flabit spiritus ejus et fluent aquae“».

Все эти приведенные Этьеном примеры — типичные готические снижения священных текстов путем употребления их в материально-телесном плане питья и телесного низа (наприм(ер), потение венериков).

Можно сказать, что смеховая культура средневековья, тяготеющая к праздникам, была как бы «четвертой», т. е. сатировой драмой средневековья, соответствовавшей и противопоставленной «трагической трилогии» официального христианского культа и вероучения. Как и античная сатирова драма, смеховая культура средневековья была в значительной степени *драмой телесной жизни* (совокупления, рождения, роста, еды, питья, испражнений), но, конечно, драмой не индивидуального тела и не частного материально-телесного быта, а *большого родового народного тела*, для которого рождение и смерть не абсолютные начала и конец, но лишь моменты его непрерывного роста и обновления; большое тело этой сатировой драмы средневековья неотделимо от мира, проникнуто космическими элементами, сливается с поглощающей и рождающей землей.

Рядом с универсализмом средневекового смеха необходимо поставить вторую его замечательную особенность — неразрывную и существенную связь его со *свободой*.

Мы видели, что средневековый смех был абсолютно внеофициален, но он был зато легализован. Права дурацкого колпака были в средние века так же священны и неприкосновенны, |
с. 88а как права «pileus'а» во время римских сатурналий.

Эта свобода смеха, как и всякая свобода, была, конечно, относительной; область ее была то шире, то уже, но вовсе она никогда не отменялась. Свобода эта, как мы видели, была связана с праздниками и ограничивалась в известной мере временными гранями праздничных дней. Она сливалась с праздничной атмосферой и сочеталась с одновременным разрешением употребления мяса, сала, половой жизни. Это *праздничное освобождение смеха и тела* резко контрастировало с минувшим или предстоящим постом.

Праздник был как бы временной приостановкой действия всей официальной системы со всеми ее запретами и иерархическими барьерами. Жизнь на короткий срок выходит из своей обычной, узаконенной и освященной колеи и вступает в сферу почти утопической свободы. Самая эфемерность этой свободы только усиливала фантастичность и утопический радикализм создаваемых в праздничной атмосфере образов.

Атмосфера эфемерной свободы царила как на народной площади, так и на бытовой домашней праздничной пирушке. Античная традиция вольной и непристойной и в то же время философской застольной беседы, возрожденная в эпоху ренессанса, нашла местную традицию праздничной пирушки, выросшую из родственных корней[55]. Эта традиция застольных бесед жива и в последующих веках. Аналогичны и традиции вакхических застольных песен, сочетающих обязательный универсализм (вопросы жизни и смерти) с материально-телесным моментом (вино, еда, плотская любовь), с элементарным чувством времени (молодость, старость, скоротечность жизни, изменчи-
с. 89 вость судьбы) и со своеобразным | утопизмом (братство как собутыльников, так и всего человечества, торжество изобилия, победа разума и т. п.).

Известной степенью легальности пользовались смеховые ритуалы праздника глупцов, праздника осла, различные смеховые процессии и обряды на других праздниках. Легализованы были дьяблерии, причем «чертям» иногда особо предоставлялось право «свободно бегать» по улицам и окрестностям уже за несколько дней до постановок и создавать вокруг себя атмосферу чертовщины и необузданности; легализованы были увеселения ярмарочной площади, легализован был карнавал. Конечно, легализация эта была вынужденной, неполной, чередовалась с борьбой и запретами. На протяжении всего средневековья государство и церковь принуждены были делать бо́льшие или меньшие уступки площади, считаться с площадью. На протяжении всего года были рассеяны островки времени, ограниченные строгими праздничными датами, когда миру разрешалось выходить из официальной колеи, но исключительно в защитной форме смеха. Самому смеху границы почти не ставились, лишь бы это был смех.

с. 89 [55] Для второй половины XVI в. чрезвычайно | характерна литература вольных бесед (с преобладанием материально-телесной тематики) — бесед застольных, праздничных, рекреационных, прогулочных: Tahureau «Dialogues» (1562), Du Fail «(Les contes et) discours d'Eustrapel» (1585), Bouchet «Sérées» (1584–1597) и др.; сюда же нужно отнести и «Moyen de parvenir». Все эти произведения в большей или меньшей степени отражают влияние Рабле. |

С универсализмом и свободой средневекового смеха связана
с. 90 и третья замечательная особенность его — существенная | связь смеха *с неофициальной народной правдой.*

Серьезность* официальна, авторитарна, сочетается с насилием, запретами, ограничениями. *В серьезности всегда есть элемент страха и устрашения.* В средневековой серьезности этот элемент резко доминировал. Смех, напротив, предполагал преодоление страха. Не существует запретов и ограничений, созданных смехом. Власть, насилие, авторитет никогда не говорят на языке смеха.

Особенно остро ощущал средневековый человек в смехе именно *победу над страхом.* И ощущалась она не только как победа над мистическим страхом («страхом божиим») в узком смысле и над страхом перед силами природы, — но прежде всего над *моральным страхом,* сковывающим, угнетающим и замутняющим сознание человека: страхом перед всем освященным и запретным («мана»), перед властью божеской и человеческой, перед авторитарными заповедями и запретами, перед смертью и загробными воздаяниями, перед адом, перед всем, что *страшнее земли.* Побеждая этот страх, смех прояснял сознание человека и раскрывал для него мир по-новому. Эта победа, правда, была только эфемерной, праздничной, за нею снова следовали будни страха и угнетения, но из этих праздничных просветов человеческого сознания складывалась другая неофициальная правда о мире и о человеке, которая подготовляла новое ренессансное самосознание человека.

Острое ощущение победы над страхом — очень существенный момент средневекового смеха. Оно находит свое выражение в ряде особенностей смеховых образов средневековья. В них все-
с. 91 гда наличен этот побежденный страх в форме уродливо-смеш|ного, в форме вывернутых наизнанку символов власти и насилия, в комических образах смерти, в веселых растерзаниях. Мы уже говорили, что к числу обязательных реквизитов карнавала относилось гротескное сооружение, называвшееся «адом»; «ад» этот обычно торжественно сжигался в кульминационный момент праздника. Вообще нельзя понять гротескного образа без учета в нем этого момента побежденного страха. Со страшным играют

и над ним смеются: страшное становится «веселым страшилищем». Но нельзя понять гротескного образа, если упрощать этот момент и пытаться истолковывать весь образ в духе отвлеченной рационализации его. Нельзя сказать, где кончается побежденный страх и где начинается радостное веселье. Тот же карнавальный ад — это поглощающая и рождающая земля, он часто оборачивается рогом изобилия, страшилище-смерть оказывается беременной; самое уродство (все эти выпяченные животы, громадные носы, горбы и т. п.) оказываются признаками беременности или производительной силы. Победа над страхом не есть его отвлеченное устранение, но это есть одновременно и его развенчание и его обновление, его переход в веселье: лопнул «ад» и рассыпался рогом изобилия.

Мы сказали, что средневековый смех побеждал страх перед тем, что страшнее земли. Все неземное страшное оборачивалось *землею*, а она — родная мать, поглощающая, чтобы родить с'изнова, родить большее и лучшее. На земле не может быть ничего страшного, как не может быть его на материнском теле, где кормящие сосцы, где рождающий орган, где теплая кровь. Земное страшное — это детородный орган, телесная могила, — но она расцветает наслаждением и новыми рождениями. |

с. 92 Но средневековый смех — это не индивидуальное и не биологическое ощущение непрерывности жизни, — это ощущение социальное, всенародное. Человек ощущает эту непрерывность жизни на праздничной площади, в карнавальной толпе, соприкасаясь с чужими телами всех возрастов и положений; он чувствует себя членом вечно растущего и обновляющегося народа. Поэтому народно-праздничный смех включает в себя момент победы не только над страхом перед потусторонними ужасами, перед священным, перед смертью, — но и над страхом перед всякой властью, перед земными царями, перед земным социальным верхом, перед всем, что угнетает и ограничивает.

Средневековый смех, победивший страх перед тайной, перед миром и перед властью, безбоязненно раскрывал правду о мире и о власти. Он противостоял лжи и восхвалению, лести и лицемерию. Эта правда смеха снижала власть, сочеталась с бранью-срамословием. Носителем такой правды был отчасти и средневековый шут.

А. Н. Веселовский в своей статье о Рабле так характеризует общественное значение шута:

«В средние века шут — бесправный носитель объективно отвлеченной истины. В эпоху, когда вся жизнь укладывалась в условные рамки сословия, прерогативы, школьной науки и иерархии, истина локализовалась по этим рамкам, была относительно феодальной, школьной и т. д., почерпая свою силу из той, либо другой среды, являясь результатом ее жизненной правоспособности. Феодальная истина — это право теснить виллана, презирать его рабский труд, ходить на войну, охотиться по крестьянским полям и т. п.; школьная истина — право исключительного знания, вне которого нет прока, почему его
с. 93 следует | ограждать от всего, что грозит его замутить и т. д. — Всякая общечеловеческая правда, не приуроченная к тому или другому сословию, установленной профессии, т. е. к известному праву, исключалась, с нею считались, ее презирали, влекли на костер по первому подозрению и допускали лишь в тех случаях, когда она представала в безобидной форме, возбуждая смех и не претендуя на какую-нибудь более серьезную роль в жизни. Так определялось общественное значение шута»[56].

Веселовский дает совершенно верную характеристику феодальной правды. Правильно и его утверждение, что шут был носителем другой, не феодальной, не официальной правды. Но он берет шута изолированно от всей остальной могучей смеховой культуры средневековья и потому понимает смех лишь как в н е ш н ю ю защитную форму для «объективно-отвлеченной истины», для «общечеловеческой правды», которую и провозглашал шут, пользуясь этой внешней формой, т. е. смехом. Не будь же внешних репрессий и костра, эти истины сбросили бы шутовской наряд и заговорили бы в серьезном тоне. Такое понимание средневекового и фольклорного смеха совершенно неверно.*

Смех безусловно был и внешней защитной формой. Он был легализован, он имел привилегии, он освобождал (в известной мере, конечно) от внешней цензуры, от внешних репрессий, от костра. Этот момент нельзя недооценивать. Но сводить к нему

---

[56] См. А. Н. В е с е л о в с к и й «Собрание сочинений», т. IV, вып. 1, стр. 244.

все значение смеха совершенно недопустимо. Смех не внешняя, а существенная *внутренняя* форма, которую нельзя |
с. 94 сменить на серьезность, не уничтожив и не исказив самого содержания раскрытой смехом истины. Он освобождает не только от внешней цензуры, но прежде всего — от *большого внутреннего цензора*, от тысячелетиями воспитанного в человеке страха перед священным, перед авторитарным запретом, перед прошлым, перед властью. Он раскрывал материально-телесное начало в его истинном значении. Он раскрывал глаза на новое и будущее. Он, следовательно, не только позволял высказывать антифеодальную народную правду, но он помогал и самому ее раскрытию и внутреннему формированию. И эта правда тысячелетиями формировалась и отстаивалась в лоне смеха и народно-праздничных смеховых форм. Смех раскрывал мир по-новому в его максимально оптимистическом и максимально трезвом аспекте. Его внешние привилегии неразрывно связаны с этими внутренними его силами, они являются как бы внешним признанием его внутренних прав. Поэтому смех в условиях классового общества менее всего мог становиться орудием угнетения и одурманивания народа. И его никогда не удавалось сделать до конца официальным. Он всегда оставался свободным оружием в руках самого народа.

В противоположность смеху* серьезность была изнутри проникнута элементами страха, слабости, смирения, резиньяции, лжи, лицемерия или, напротив, — элементами насилия, устрашения, угроз, запретов. В устах власти серьезность устрашала, требовала и запрещала; в устах же подчиненных — трепетала, смирялась, восхваляла, славословила. Поэтому средневековая серьезность вызывала известное недоверие у народа. Это был официальный тон, к которому и относились как ко всему официальному. |

с. 95 Это был либо тон обманщика, либо тон искренне обманутого. Это был тон сознания, замутненного страхом и слабостью. На праздничной площади, за пиршественным столом, даже за обычною трапезою — лишь бы на столе был хлеб, вино, мясо — этот тон сбрасывался, как маска, и начинала звучать иная правда в форме смеха, шутовских выходок, непристойностей, ругательств, пародий, травестий и т. п. Все страхи и ложь

рассеивались перед торжеством материально-телесного и праздничного начала.

Было бы, однако, неправильно думать, что средневековая серьезность вовсе не импонировала народу. Поскольку было место для страха, поскольку средневековый человек был еще слишком слаб и перед лицом природных сил и перед лицом сил общественных, поскольку он не владел еще и не мог владеть их научным пониманием, поскольку борьба за существование была исключительно трудной, — серьезность страха и страдания в ее религиозных, социально-государственных и идеологических формах не могла не импонировать. Сознание свободы могло быть только ограниченным и утопическим. Поэтому было бы неправильно думать, что народное недоверие к серьезности и народная любовь к смеху, как к иной правде, всегда носили осознанный критический и четко оппозиционный характер. Мы знаем, что часто люди, создававшие необузданнейшие пародии на священные тексты и на церковный культ, были людьми искренне этот культ принимавшими и служившими ему. До нас дошли свидетельства средневековых людей, приписывающие пародиям дидактические и назидательные цели. Так, например,
с. 96 до нас дошло свидетельство | одного монаха Gall Kemli (из Сен-Галенского монастыря), который утверждал, что обедня пьяниц и игроков была составлена с назидательной целью отвращения от игры и пьянства и будто бы действительно привела многих студентов на путь покаяния и исправления.[57]* Человек средневековья мог совмещать благоговейное присутствие на официальной мессе с веселым пародированием официального культа на площади. Доверие к шутовской правде, к правде «мира на-изнанку» (где вся установленная иерархия перевернута) могло совмещаться с искренней лояльностью. Многовековой процесс накопления отрицаний и образования новых форм мировоззрения (материалистически-реалистического) в смеховом творчестве средних веков протекал объективно в отношении к индивидуальным сознаниям, которые, служа ему, далеко не всегда осознавали его истинные тенденции. Веселая правда

---

[57] См. Paul Lehmann «Die Parodie im Mittelalter», München, 1922, стр. 200.

о мире, основанная на доверии к материи и материально-духовным силам человека, которую провозгласила эпоха возрождения, в средние века утверждалась стихийно в материально-телесных и утопических образах смеховой культуры, но индивидуальное сознание отдельного человека далеко не всегда могло освободиться от серьезности страха и слабости. Даруемая смехом свобода* была для него только праздничной роскошью.

Таким образом, недоверие к серьезному тону и сочетание правды со смехом носили стихийный характер. Понимали, что за смехом никогда не таится насилие, что смех не воздвигает костров, что лицемерие и обман никогда не смеются, а надевают серьезную маску, что смех не создает догматов и не может
с. 97 быть авторитарным, что смех знаменует не страх, а соз|нание силы, что смех связан с производительным актом, рождением, обновлением, плодородием, изобилием, едой и питьем, с земным бессмертием народа, что, наконец, смех открывает двери земных утопических царств, связан с будущим, с новым, с грядущим. Поэтому стихийно не доверяли серьезности и верили праздничному смеху.

Таким образом(,) средневековый смех был универсален и существенно связан со свободой и правдой. Но он был внеофициален. Он был в основном ограничен островками праздников и рекреаций. Рядом с ним существовала большая серьезная литература средневековья. Она была строго отграничена от площадной культуры смеха. В этой последней повсюду пробивались ростки нового исторического ощущения и нового мировоззрения, но(,) замкнутые в специфических формах смеховой культуры, разбросанные по изолированным утопическим островкам народно-праздничного, рекреационного и застольного веселья или в зыбкой стихии фамильярной разговорной речи, они не могли разрастись и распуститься. Для этого они должны были пробиться в большую литературу.

Уже на исходе средневековья начинается процесс взаимного ослабления границ между культурой смеха и большой литературой. Низовые формы начинают все более и более проникать в верхние слои литературы. Народный смех проникает в эпос, повышается его удельный вес в мистериях. Начинают расцветать такие большие жанры(,) как моралитэ, соти, фарсы.

Для XIV и XV вв. характерно появление и расцвет шутовских обществ, как «Королевство Базош», «Ребята без печали» и др.[58] с. 98 Смеховая куль|тура начинает разбивать узкие праздничные грани, стремится расширить народно-праздничный аспект на всю жизнь.

В эпоху ренессанса этот процесс завершился. В романе Рабле средневековый смех нашел свое высшее завершение. Как мы уже говорили, средневековый смех в литературе ренессанса из стадии своего стихийного существования переходит в состояние полной сознательности. Мы говорили также, что он стал формой для нового свободного и критического исторического сознания. Мы показали теперь, что эта высшая стадия смеха была уже подготовлена в средние века.

Что касается доантичной традиции, то она сыграла значительную роль только в самом процессе осознания и теоретического освещения средневекового наследия смеха. Мы видели, что ренессансная философия смеха опиралась на античные источники. Нужно сказать, что во французском возрождении XVI в. на первом плане находится вовсе не «классическая» традиция античности, не эпос, не трагедия, не строгие жанры лирики, т. е. вовсе не та традиция, которая стала определяющей для классицизма XVII в., — а Лукиан, Афиней, Авл Гелий, Плутарх, Макробий и др. эрудиты, риторы и сатирики поздней с. 99 античности[59]. Го|воря в терминах Райха, в XVI в. на первом

---

[58] «Королевство Базош» — общество для постановки моралитэ. Состояло оно из секретарей парламентских адвокатов. Первую привилегию это общество получило еще при Филиппе Красивом. В дальнейшем basochiens разработали особый вид заключительной игры «Parades». Эти «парады» широко пользовались правами смеха на вольность и непристойность. «Basochiens» составляли также пародии на священные тексты и «Sermons joyeux», т. е. комические проповеди. За свои постановки Королевство Базош часто подвергалось запрещениям и репрессиям. В 1547 г. это общество было окончательно ликвидировано.

Общество «Enfants sans souci» ставило соти. Глава этого общества назывался «Prince des sots». |

[59] Комедиографы — Аристофан, Плавт, Теренций — большого влияния не имели. Стало общим местом сопоставлять Рабле с Аристофаном. Отмечают существенную близость между ними в самых методах комики. Но это не может быть объяснено влиянием. Рабле, конечно, знал Аристофана: в числе дошедших до нас 11-ти книг с экслибрисом Рабле имеется и том Аристофана в латинском

плане находилась «мимическая» традиция античности, античный «биологический» и «этологический» образ, диалог, застольная беседа, сценка, анекдот, изречение. Все эти элементы родственны средневековой традиции, созвучны ей [60].

Ренессансная философия смеха, построенная на античных источниках, была далеко не адекватной действительной смеховой практике ренессанса. Эта практика гораздо шире и глубже. Философия смеха не отражала самого главного в ней — исторической направленности ренессансного смеха. |

с. 100 Литературные и другие документы эпохи ренессанса свидетельствуют ⟨об⟩ исключительно ясном и четком ощущении современниками большого исторического рубежа, радикальной смены времен, смены исторических эпох. Во Франции в двадцатых и в начале тридцатых годов XVI в. это ощущение было особенно острым и неоднократно облекалось в форму сознательных деклараций. Люди провожали «мрак готического века» и встречали солнце нового времени. Достаточно напомнить посвятительное послание Рабле и Андрэ Тирако и знаменитое письмо Гаргантюа к Пантагрюэлю.

Средневековая культура смеха дала подготовленные формы для выражения этого исторического ощущения. Ведь эти формы имели самое существенное отношение ко времени, к временной смене, к будущему. Они развенчивали и обновляли господствующую власть и официальную правду. Они торжествовали возврат лучших времен и всенародного изобилия и справедливости. В них и подготовлялось новое историческое осознание.

переводе, но следов влияния его в романе мало. Некоторая близость в методах комики (ее не следует преувеличивать) объясняется родством фольклорных карнавальных источников. Единственную сохранившуюся сатирову драму — «Циклопа» Эврипида — Рабле отлично знал; он два раза цитирует ее в своем романе, и она безусловно имела на него некоторое влияние.

[60] Характер античной эрудиции самого Рабле и его эпохи, их вкусы и предпочтения в выборе античных источников отлично вскрывает Jean Plattard в своей книге «L'œuvre de Rabelais (Sources, Invention et Composition)». Paris, H. Champion, 1910. Дополнением к ней может служить книга об источниках Монтеня: Pierre Villey «⟨Les⟩ sources et évolution des Essais de Montaigne», Paris, 1910. Уже Плеяда вносит существенные изменения в этот отбор античного наследия, подготовляя XVII век с его определенной и четкой установкой на «классическую античность».

Поэтому именно в смехе это ⟨о⟩сознание и нашло наиболее радикальное выражение.

Очень хорошо говорит об этом Кржевский в своей статье о Сервантесе:

«Гром оглушительного хохота, которым разражается передовая Европа, подталкивавшая к могиле вековечные устои феодализма, был веселым и наглядным доказательством ее чуткости к перемене исторического воздуха. Раскаты этого „исторически“ окрашенного смеха потрясали не одну лишь Италию, Германию или Францию (я имею в виду в первую очередь Рабле, „Гаргантюа и Пантагрюэль“), они нашли гениальный отклик и за Пиренеями...» (Цит. сборник, стр. 162).

с. 101 Все народно-праздничные образы были поставлены на служ|бу новому историческому ощущению — от простых переодеваний и мистификаций (их роль в литературе возрождения, например, у Сервантеса, громадна) до более сложных зрелищных форм. Происходит мобилизация всех веками выработанных форм веселых проводов зимы, поста, старого года, смерти и веселых встреч весны, жирных дней, убоя скота, свадеб, нового года — всех веками отстоявшихся образов смены и обновления, роста и изобилия.

Все эти образы, и без того насыщенные временем и утопическим будущим, народными чаяниями и стремлениями, становятся теперь выражением всенародных веселых проводов умирающей эпохи, старой власти и старой правды.

Смеховые формы господствуют не только в художественной литературе. Чтобы добиться популярности, чтобы стать доступными народу и завоевать его доверие, протестантские деятели стали прибегать к этим формам в своих памфлетах и даже в богословских трактатах. Существенное значение и здесь имел переход на народный французский язык. Анри Этьен выпустил свой протестантский памфлет-сатиру «Apologie pour Hérodot» (1566 г.), за которую его стали называть «Женевский Пантагрюэль», а Кальвин выразился о нем, что он религию «tournoit à la rabelaisere». Произведение это, действительно, написано в раблезианском стиле и полно элементов народной комики. Знаменитый протестантский деятель Pierre Viret в своих «Disputations chrestiennes» (1544 г.) дает интересное и характерное

оправдание комического элемента в богословской литературе: «S'il leur (серьезным теологам) semble qu'il faille traiter telle matière en plus grande gravité et modestie, je ne nie pas qu'on ne |
с. 102 sauroit traiter la parole de Dieu en trop grande honneur et reverence, mais je voudrois bien aussi qu'ils eussent la considération que la parole de Dieu n'est pas tellement severe qu'elle n'aie ses ironies, farceries, jeux honnestes, brocards et dicton à sa gravité et majesté».

Аналогичную мысль высказывает и автор «Satyres chrestiennes de la cuisine papale» (1560 г.) — может быть, тот же Pierre Viret — в «avis au lecteur»: «⟨Et⟩ lors me souveint du vers d'Horace: „Qu'est-ce ⟨, dit-il,⟩ qui empesche que celui qui rit ne die verité?"⟨...⟩ Et de faict, il est certain que la verité se doit enseigner par divers moyens, de sorte que non seulement elle peut estre reçue par demonstration et graves authoritez, mais aussi, sou la couverture de quelque facetie».

В эту эпоху только вооружившись неофициальной стихией смеха можно было подойти к народу, подозрительно относящемуся ко всякой серьезности, привыкшему связывать откровенную и свободную правду со смехом.

Даже первый перевод библии на французский язык, выполненный Olivétan, отражает влияние языка и даже стиля Рабле. В библиотеке Оливетана находились и произведения Рабле. Исследователь Кальвина Думерг очень хорошо говорит о переводе Оливетана (Doumergue ⟨E.⟩ ⟨Jean⟩ Calvin ⟨, les hommes et les choses de son temps. Lausanne: G. Bridel.⟩ т. 1, стр. 121): «⟨...⟩ La Bible de 1535 nous révèle cet humour naïf, qui a fait
с. 103 d'Olivétan un des fondateurs | de la langue française entre Rabelais et Calvin, plus près de Rabelais pour le style, plus près de Calvin pour la pensée».

Мы уже говорили, что XVI в. в области передовой политической мысли был завершен «Satire Ménippée», в области религиозной мысли — грандиозным памфлетом Marnix'a de Saint-Aldegond'a и, наконец, в области литературы — «Moyen de parvenir».

* * *

XVI в. — это вершина в истории смеха, пик этой вершины — роман Рабле. Дальше — уже с Плеяды — начинается крутой спуск. Мы уже охарактеризовали выше точку зрения XVII в. на смех: смех утрачивает свою существенную связь с миросозерцанием, он сочетается с отрицанием, притом догматическим отрицанием, он ограничивается областью частного и частно-типического, он утрачивает свою историческую окраску; его связь с материально-телесным началом, правда, сохраняется, но самое это начало приобретает характер низкого частного быта.

Конечно, процесс этот совершался не сразу и далеко не равномерно на всех участках литературно-идеологического творчества. XVII век почти на всем своем протяжении носит двойственный характер. Смеховая традиция, вытесненная из основного ядра высоких жанров, продолжала жить и бороться за свое существование в неканонических жанрах, — в романе (Сорель, Скаррон, Фюретьер и др.), в диалогах, на народной сцене (Табарен, Тюрлюпен и др.). Этим двойственным характером определяется и судьба наследия Рабле в XVII в.* |

с. 104 Очень характерно такое явление: персонажи Рабле становятся в XVII в. героями придворных праздников, маскарадов, балетов. В 1622 г. в Блуа танцуют «маскарад» под названием «Naissance de Pantagruel», где фигурирует Панург, брат Жан, панзустская сивилла, рядом с младенцем-великаном и его кормилицей. В 1627 г. в Лувре танцуют балет: «Quolibets», где фигурирует Maître Antitus des Cressonières и Capitaine Riffeandouille. В 1628 г. танцуют балет «Andouilles»(,) несколько позже — балет «Пантагрюэлисты», а в 1638 г. — «Bouffonnerie rabelaisique» (по материалу «Третьей книги»). Аналогичные постановки имели место и позже. Так, в 1645 г. ставят «Oracle de la vénérable de Panzoust de Rabelais» и «Mariage de Panurge». В 1668 г. один манеж носил название «Манеж Пантагрюэля», вероятно, в память о бывшем в нем маскараде[61].

---

[61] См. J. Boulenger «Rabelais à travers les âges», стр. 34. См. также специальную статью H. Clouzot «Ballets tirés de Rabelais au XVII siècle» («Rev. Ét. Rab.», т. V, стр. 90 и д.).

Эти явления свидетельствуют о том, что зрелищно-праздничная стихия образов Рабле воспринималась еще очень живо. Не забылась еще народно-праздничная карнавальная родина раблезианской фантастики[62]. Но в то же время эти образы с народной площади перекочевали в придворный маскарад, и стиль их здесь, конечно, соответственно изменился. |

с. 105 Нужно сказать, что такова была одна из общих линий судьбы народно-праздничной традиции в новое время. Придворные празднества с их маскарадами, шествиями, аллегориями, фейерверками и т. п. жили за счет этой традиции. Придворные поэты (прежде всего в Италии) были организаторами этих празднеств и знатоками этих форм (как и вообще придворного церемониала), иной раз понимавшими всю их миросозерцательную и утопическую глубину. Таким был еще и Гете при Веймарском дворе; на обязанности его лежали постановки подобных празднеств. Он с глубочайшим вниманием изучал традиционные формы, стараясь проникнуть в смысл и значение отдельных масок и символов[63]. И он умел в собственном творчестве применить эти образы к историческому процессу, умел вскрыть заложенную в них «философию истории». Глубокое влияние народно-праздничных форм на его творчество до сих пор еще недостаточно оценено и изучено. |

с. 106 Народно-праздничные формы, перейдя в линию придворно-маскарадного развития*, как мы уже сказали, начинают стилистически вырождаться. Появляются первоначально чуждые им

---

[62] Еще и в наше время во Франции создаются комические оперы на раблезианском материале: «Pantagruel» Claude Terrasse (поставлена в 1911 г.), «Panurge» Massenet (пост. в 1913 г.), «Gargantua» Mariotte (пост. в 1935 г. в «l'Opéra-Comique»).

[63] Вот что говорит Гете об этом во второй части «Фауста»:

«Seit mir sind bei Maskeraden
Heroldspflichten aufgeladen,
Wach' ich ernstlich an der Pforte —
Die Bedeutung der Gestalten
Mocht' ich amtsgemäss entfalten;
Aber was nicht zu begreifen,
Wüsst' ich auch nicht zu erklären⟨,⟩
Helfet alle mich belehren!»

моменты декоративности и абстрактного аллегоризма; амбивалентная, связанная с материально-телесным низом, непристойность вырождается в поверхностную эротическую фривольность. Народно-утопический дух и новое историческое ощущение начинают постепенно покидать эти формы*.

Очень показателен для судьбы* раблезианской линии реализма в XVII в. комический роман этой эпохи — романы Сореля, Скаррона и др. Сознание Сореля было уже вполне буржуазно ограниченным и это нашло свое яркое выражение в его теоретических воззрениях на литературу. Он выступает против художественного вымысла и фантастики, он становится на точку зрения узкого здравого смысла и трезвого буржуазного практицизма. Он пишет роман для того, чтобы отучить публику от чтения бесполезных романов. В «Дон-Кихоте» он усматривает простую литературную пародию на рыцарские романы, на фантастику, на мечтательность и на идеализм, пародию, данную с точки зрения здравого смысла и практицизма; таким образом, он дает типичное узко-буржуазное понимание «Дон-Кихота». Таковы его теоретические воззрения.

Но художественное творчество самого Сореля далеко не во всем отвечает этим теоретическим воззрениям. Оно сложно и противоречиво. Оно полно традиционных образов, которые находятся здесь в стадии перехода и переосмысливания, еще далеко не завершившихся. |

с. 107 Ближе всего к теоретическим воззрениям Сореля по своему основному замыслу «Экстравагантный пастушок» («Berger extravagant»). Роман этот — «пасторальный Дон-Кихот», упрощенный до голой литературной пародии на популярные в ту эпоху пастушеские романы. Но, несмотря на этот поверхностно-рациональный и узко-литературный замысел, произведение включает в себя ряд традиционных образов и мотивов, значение которых выходит далеко за пределы этого поверхностного замысла. Таков прежде всего образ безумия или глупости героя Лизиса («маниакальная тематика»). Как и в «Дон-Кихоте» тема безумия героя позволяет развернуть вокруг него целую серию всевозможных карнавальных переодеваний и мистификаций; тема эта (безумие героя) позволяет и остальному миру выйти из своей обычной официальной колеи и включиться в* безумие героя.

Как ни ослаблены эти образы у Сореля, все же в них еще тлеют искры народно-праздничного смеха с возрождающим материально-телесным низом. Но эти черты традиционных образов проявляются здесь почти помимо воли и сознания автора.

Отметим сцену ожидания конца мира, мирового пожара и потопа в деревушке около Сен-Клу и связанную с этой сценой картину грандиозного деревенского пьянства. Здесь имеются точки соприкосновения с системой образов Рабле. Отметим также знаменитый «Пир богов» («Banquet des Dieux»), включенный в III-ю книгу романа.

Более существенный и продуктивный характер носят традиционные образы в лучшем романе Сореля — в «Франсионе». |
108 Отметим прежде всего роль школьных «фацетий» в романе (вспомним громадное значение школьных рекреаций в истории средневековой литературы); изображение школярской богемы с ее мистификациями, травестиями и пародированиями занимает в романе существенное место. Отметим далее мистификацию Ремона и замечательный, один из лучших в романе, эпизод оргии в его замке. Наконец, особо подчеркнем эпизод шутовского избрания школьного педанта Гортензиуса королем Польши. Это — совершенно карнавально-сатурналиевская игра (и самая арена этой игры — Рим). Однако историческое ощущение, реализующееся в этих образах, чрезвычайно ослаблено и сужено.

Еще более обедненный и суженный характер носят традиции готического реализма в диалогической литературе XVII в. Мы здесь имеем в виду прежде всего «Caquets de l'accouchée». Это — небольшое произведение, которое публиковалось небольшими выпусками в течение 1622 г.; в 1623 г. оно вышло в виде одной книжки. Принадлежит оно, по-видимому, нескольким авторам. В нем изображены традиционные женские сборища у постели поправляющейся роженицы. Традиция таких сборищ очень стара[64]. Посвящались они обильной еде и откровенной беседе: здесь отпадали многие условности обычного общения. Родовой акт и еда предопределяли роль материально-телесного низа в тематике этих бесед. Такова была традиция. В нашем произведении автор

---

[64] В XVI в. о них упоминает Estienne Pasquier и Henri Estienne.

подслушивает болтовню женщин, спрятавшись за занавеской. В этой болтовне, однако, темы материально-телесного низа
с. 109 (напр.⟨имер⟩, раблезианская тема подтирок) переведе|ны в частно-бытовой план; вся эта женская болтовня — просто сплетни и пересуды. На смену п л о щ а д н о й существенной откровенности с ее готическим* амбивалентным низом пришло прослушивание к о м н а т н ы х интимностей частной жизни из-за занавески.

Подобные «Caquets» в ту эпоху были в моде. Аналогично — на женской болтовне — построены «Caquets des poissonnières» (1621–1622) и «Caquets des femmes du faubourg Montmartre» (1622 г.). Очень характерно произведение — «Amours, intrigues et cabales des domestiques des grandes maisons de ce temps» (1625). Это — пересуды и сплетни слуг и служанок большого дома, но даже и не о господах, а о слугах же более высокого ранга. Все это произведение построено на подслушивании и на буквальном подсматривании половых интимностей и на откровенном их обсуждении. Здесь уже полное вырождение площадной откровенности: она превращается в перемывание частного грязного белья. Эта диалогическая литература XVII в. подготовляла «альковный реализм» частного быта, реализм подсматривания и подслушивания, достигший своего расцвета уже в XIX в. Эти диалогические произведения — интересный исторический документ, по которому можно проследить процесс вырождения гротескной откровенности и карнавально-пиршественного диалога в частно-житейский диалог бытового романа нового времени.

Несколько иной характер приобретают традиции готического
с. 110 реализма и народно-праздничных образов у поэтов-ли|бертинов: Saint-Amant, Théophile Viau, d'Assoucy. Здесь сохраняется миросозерцательный смысл образов, но они приобретают эпикурейско-индивидуалистическую окраску. Эти поэты восприняли и сильное непосредственное влияние Рабле[65]. Эпикурейско-

---

[65] Для характеристики раблезианских образов у этих поэтов приведем небольшой отрывок из стихотворения «⟨La⟩ naissance de Pantagruel» Saint-Amant'a:

«Le jour que je naquis ⟨on⟩ vit pleuvoir du sel:
Le soleil, en faisant son tour universel,
De la soif qu'il souffrit beut quasi toute l'onde,
Et pensa d'un seul trait avaller tout le monde» и т. д.

индивидуалистическое истолкование образов материально-телесного низа — довольно характерное явление жизни этих образов в последующих веках, параллельно частно-бытовому натуралистическому их истолкованию.

Другие стороны народно-праздничных образов оживают у Скаррона в его «комическом романе». Коллектив странствующих актеров здесь не узко-профессиональный мирок, аналогичный другим профессиям. Актерский коллектив противопоставляется всему остальному устроенному и упроченному миру, как особый полу-реальный, полу-утопический мир, изъятый в известной мере из общей условности и связанности и обладающий до некоторой степени карнавальными нравами и вольностями. За ним частично закрепились народно-праздничные привилегии. Театральная повозка бродячих актеров распространяет вокруг себя праздничную карнавальную атмосферу, которая царит и в самой жизни, в самом быту актеров. Таково
с. 111 было восприятие театра и | Вильгельмом Мейстером (Гете). Карнавально-утопическое обаяние театрального мира сохраняется, в сущности, и до наших дней.

В творчестве самого Скаррона рядом с актерским романом мы находим произведения, раскрывающие другие стороны того же более широкого комплекса народно-праздничных, гротескных и пародийных форм и образов. Он пародирует героическую трагедию в «Jodelets», травестирует героический эпос в «Virgile travesti». Он описывает в стихах Сен-Жерменскую ярмарку с ее карнавалом[66]. Наконец, в его знаменитых «бутадах капитана Матамора» имеются почти раблезианские образы гротескного типа. Так, в одном из бутад Матамор заявляет, что ад — его винный погреб, а небо — его кладовая для продуктов, небесный свод — его постель, спинки постели — полюса, а бездны вод — его ночной горшок («et mon pot à pisser les abimes, es de l'onde»).

Здесь дан раблезианский образ космической жажды, проглатывания всего мира в связи с мотивом рождения (связь — типичная для амбивалентного материально-телесного низа). Кстати, стихи эти предназначались для м а с к а р а д а.

с. 112 [66] В «La Foire Saint-Germain» в его Recueil | de quelques vers burlesques», 1643. Описание Сен-Жерменской ярмарки с ее карнавальными увеселениями имеется и у Сореля в его незаконченном романе «Polyandre, histoire comique» 1648 г.

Все разобранные нами явления* относятся к доклассической
эпохе XVII в., т. е. до царствования Людовика XIV. Влияние
Рабле сочетается здесь с еще живыми непосредственными тра-
дициями готического* реализма и народно-праздничного смеха.
Поэтому и Рабле не казался еще чем-то исключительным и ни
на что не похожим. В дальнейшем этот живой традиционный
контекст, в котором воспринимался и которым освещался Раб-
ле(,) почти вовсе отпадает. Рабле становится одиноким и стран-
ным писателем, нуждающимся в особых истолкованиях и ком-
с. 112 мен|тариях. Это нашло очень яркое выражение в знаменитом
суждении о Рабле La Bruyère'а. Соответствующее место в его
«Caractères» (в разделе «Des ouvrages de l'esprit») появилось
только в пятом издании и, следовательно, относится к 1690 г.
Вот это место:

«Marot et Rabelais sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits: tous deux avoient assez de génie et de naturel pour pouvoir s'en passer, même à l'égard de ceux qui cherchent moins à admirer qu'à rire dans un auteur. Rabelais surtout est incompréhensible: son livre est une énigme, quoi qu'on veuille dire, inexplicable; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec des pieds et une queue de serpent ou de quelque autre bête plus difforme; c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption. Où il est mauvais, il passe bien loin au delà du pire, c'est le charme de la canaille; où il est bon, il va jusques à l'exquis et à l'excellent, il peut être le mets des plus délicats». |

с. 113 В этом суждении сформулирована с полной четкостью «проблема Рабле»(,) как она стояла в эпоху зрелого классицизма. Точка зрения эпохи, «эстетика эпохи» — нашла верное и адекватное выражение в этом суждении La Bruyère'а. Притом не рационализованная эстетика узких канонов и литературных манифестов, а более широкое и органическое эстетическое восприятие эпохи* говорит здесь его устами. Поэтому важно проанализировать это суждение.

Прежде всего творчество Рабле представляется La Bruyère'у двойственным, двуликим, но ключ к объединению двух гетерогенных сторон этого творчества для La Bruyère'а уже потерян. Их соединение в одном произведении, у одного автора,

представляется непонятным (incompréhensible), загадочным (une énigme) и необъяснимым (inexplicable). Одну из этих несовместимых сторон La Bruyère характеризует как «грязь» (l'ordure), как «грязную испорченность» (sale corruption), как «утеху для сволочи» (charme de la canaille). Притом в этой отрицательной стороне своего творчества Рабле далеко выходит за пределы самого худшего (il passe bien loin au delà du pire). Другую, положительную, сторону его творчества La Bruyère характеризует как «гений и оригинальность», как «натуру» (génie, naturel), как тонкую и изощренную мораль (morale fine et ingénieuse), как изысканность и превосходство (l'exquis et l'excellent), как тончайшее блюдо (le mets des plus délicats).

Отрицательная сторона Рабле в понимании La Bruyère'a — это прежде всего половые и скатологические непристойности, |
с. 114 ругательства и проклятья, словесные двусмысленности и низшая словесная комика, другими словами — вся готическая* традиция в творчестве Рабле: смех и материально-телесный низ. Положительная же сторона для La Bruyère'a — гуманистическая, чисто литературная сторона творчества Рабле. Готическая*, устно-площадная и* книжно-литературная традиция разошлись и представляются уже несовместимыми. Все, что называется готическим* реализмом и праздничной площадью, — это «charme de la canaille». Непристойность, занимающая такое громадное место на страницах Рабле(,) для La Bruyère'a и его современников звучит совершенно иначе, чем она звучала в эпоху Рабле. Порвались ее связи с существенными сторонами бытия и мировоззрения, с органически единой системой народно-праздничных карнавальных образов. Непристойность стала узко-сексуальной, изолированной, частно-бытовой непристойностью. Она оказалась без места в новой официальной системе мировоззрения и образов. Такие же изменения претерпели и все остальные элементы народно-площадной комики. Все они оторвались от несущего их целого — амбивалентного материально-телесного низа — и потому утратили свой подлинный смысл. Мудрое слово, тончайшее наблюдение, широчайшая социально-политическая идея полностью оторвались уже от этого целого и стали камерно-литературными, стали звучать по(-)иному в эпоху La Bruyère'a. К ним уже приложимы такие определения,

как «изысканность», «деликатное блюдо» и т. п. Соединение этих гетерогенных (с новой точки зрения) элементов в творчестве Рабле представляется как «чудовищная смесь» (un monstrueux
c. 115 assemblage). La Bruyère'а, чтобы охарактеризовать эту | странную смесь, употребляет образ: «химера». Образ очень показателен. В эстетике классицизма для него действительно не было места. Химера — гротеск. Смешение человеческих и животных форм — один из характернейших и древнейших видов гротеска. Для La Bruyère'а — верного выразителя эстетики своего времени — гротескный образ совершенно чужд. Он привык мыслить бытие готовым, устойчивым и завершенным, привык проводить между всеми телами и вещами твердые и четкие границы. Поэтому даже такой сдержанный гротескный образ, как образ Мелюзины народных легенд, казался ему «чудовищной смесью».

La Bruyère, как мы видим, ценит «тонкую мораль» Рабле. Под моралью же он разумеет прежде всего «нравы», характерологию, обобщающие и типизующие наблюдения над человеческой природой и жизнью. В сущности, это область античных «моралий», которую La Bruyère находит и ценит у Рабле. Но он понимает эту область ýже, чем она была на самом деле (в античности). Он игнорирует те связи «моралий» с праздниками, с пиром, с застольным смехом, которые еще можно прощупать у его прообраза — Теофраста.

Таково суждение La Bruyère'а. Подобная двойственная оценка Рабле продолжает жить и в последующее время. Она дожила и до наших дней. Отбрасывают в творчестве Рабле, как «наследие грубого XVI в.», готический* смех, материально-телесный низ, крайние гротескные преувеличения, шутовство, элементы народной комики. Оставляют же — «психологию», «типы», мастерство рассказа, мастерство диалога, социальную сатиру. В сущности первую попытку понять творчество Рабле как единое и во всех своих моментах необходимое художест-
c. 116 венно-идеологи|ческое целое сделал уже во второй половине XIX в. Stapfer в своей книге о Рабле.

В XVII в. складывается и историко-аллегорический метод истолкования Рабле.

Произведение Рабле чрезвычайно сложно. В нем есть множество аллюзий, часто понятных только ближайшим современникам,

а иногда — только узкому кругу близких к Рабле людей. Произведение необычайно энциклопедично, в нем множество специальных терминов из различнейших отраслей знания и техники. Наконец, в нем множество новых и необычных слов, впервые введенных в язык. Вполне понятно, что Рабле нуждается в комментариях и интерпретации. Сам Рабле положил им начало, приложив к четвертой книге своего романа «Briefve Declaration»[67].

Комментарий Рабле кладет начало филологическому комментированию его творчества. Но серьезная филологическая работа над Рабле заставила себя долго ждать. Только в 1711 г. появляется знаменитый комментарий Le Duchat, до сих пор еще сохраняющий свое значение. Попытка Le Duchat осталась одинокой. И до Le Duchat и после него почти до наших дней комментирование и объяснение Рабле шло по совершенно иному — не филологическому и не строго историческому пути.

В своем прологе к первой книге романа («Гаргантюа») Рабле указывает на скрытое значение своей книги, значение, которое нужно уметь разгадать. Вот его слова: |

с. 117 «... В нем (т. е. в чтении книги Рабле) вы найдете удовольствие особого рода и *учение самое сокровенное*, которое введет нас в *высочайшие таинства и ужасающие мистерии*, относящиеся как к нашей *религии*, так и к области *политики и экономики*».

Мы еще вернемся к объяснению этого места. Вряд ли его можно понимать как простой условный прием, чтобы заинтересовать читателя (хотя такого рода приемы и практиковались в литературе XV и XVI вв.; напр.‹имер›, у Берни есть аналогичное утверждение в его бурлескном произведении «Orlando inamorato»). Нам важна здесь лишь та попытка расшифровать эти «высочайшие таинства и ужасающие мистерии», которая в XVII в. привела к созданию историко-аллегорического метода, господствовавшего в раблезистике в течение почти трех веков.

Первая попытка историко-аллегорического истолкования образов Рабле относится еще к XVI в. Известный историк второй

---

[67] Принадлежность «Краткого пояснения» самому Рабле можно считать почти совершенно достоверной.

половины этого века Jacques-Auguste de Thou в своей книге «De vita sua» высказал следующее суждение о Рабле:

«Он написал замечательную книгу, где со свободой поистине демокритовской и с насмешкой часто шутовской и едкой и под вымышленными именами он воспроизвел, как на театре, все условия человеческого и государственного существования и выставил их на смех всему народу».

В этом суждении характерен ряд моментов: и универсальный народно-праздничный характер смеха «над всеми условиями человеческого и государственного существования», и демокритовская свобода этого смеха, и театрально-зрелищный характер образов Рабле⟨,⟩ и, наконец, реальные исторические
с. 118 деятели под | вымышленными именами. Все это — суждения человека XVI в., правильно схватившего существенное в творчестве Рабле. Но в то же время это суждение человека второй половины века, для которого смех Рабле часто звучит слишком по-шутовски, и который ищет под вымышленными именами совершенно определенные события, т. е. начинает переоценивать аллегорический элемент творчества Рабле.

Не подлежит сомнению, что уже в XVI в. сложилась традиция подставлять под персонажи Рабле и под различные эпизоды его романа определенных исторических лиц и определенные события политической и придворной жизни. Традиция эта была передана XVII в. и была усвоена историко-аллегорическим методом.

В XVII в. появляются «ключи» к роману Рабле, т. е. конкретные расшифровки имен и событий этого романа. В первый раз такой ключ был приложен к Амстердамскому изданию сочинений Рабле в 1659 г. Затем этот ключ модифицировался в различных последующих изданиях, вплоть до издания A. Sardou в 1874–1876 г⟨г⟩. (Это издание резюмирует все эти ключи). К Амстердамскому изданию 1663 г. приложен «L'Alphabet de l'Auteur françois». Здесь дается очень характерная для историко-аллегорического метода интерпретация эпизода с гигантской кобылой Гаргантюа: кобыла эта, желая избавиться от преследующих ее оводов, снесла своим хвостом весь Босский лес: «Всем известно, что эта кобыла есть мадам д'Эстамп, любовница короля,

которая именно и приказала вырубить Босский лес...». Автор ссылается на традицию, идущую из XVI века. |

c. 119 Но подлинным зачинателем историко-аллегорического метода был Pierre-Antoine Le Motteux. Он издал в Англии (куда он эмигрировал после отмены Нантского эдикта) в 1693 г. английский перевод Рабле, сделанный Урквартом, снабдив его биографией, предисловием и комментариями. Он дает здесь анализ различных ключей, предложенных до него, а затем излагает собственные истолкования. Этот комментарий стал основным источником для всего последующего развития историко-аллегорического метода.

Крупным представителем этого метода в XVIII в. был аббат Marsy, издавший в 1752 г. «Rabelais moderne» с комментариями. Наконец, самый значительный памятник историко-аллегорического метода — это издание произведений Рабле «Variorum» в девяти томах. Авторы издания — Eloi Johanneau и Esmangart — использовали работу всех предшествующих им комментаторов (Le Duchat, Bernier, Le Motteux, l'abbé Marsy, Voltaire, Ginguené и др.). Они дают целую систему историко-аллегорических истолкований.

Таковы основные данные внешней истории историко-аллегорического метода. В чем же состоит его сущность? — Она очень проста: за каждым образом Рабле — персонажем и событием — стоит совершенно определенное историческое лицо и определенное событие исторической или придворной жизни; весь роман в его целом есть система исторических аллюзий, метод расшифровывает их, опираясь, с одной стороны, на традицию, идущую из XVI в., с другой стороны, на сопоставления образов Рабле с историческими фактами его эпохи и на всякие домыслы и сравнения. Так как традиция разноречива, а все домыслы в какой-то степени всегда произвольны, то вполне
c. 120 по|нятно, что один и тот же образ расшифровывается разными представителями метода по(-)разному. Приведем несколько примеров: в Гаргантюа обычно видят Франциска I, но Le Motteux видит в нем Генриха д'Альбрета; в Панурге одни видят кардинала д'Амбуаза, другие — кардинала Шарля Лорренского, некоторые же — Жана де Монтлюка, наконец, некоторые самого Рабле; в Пикроколе видят Людовика Сфорца или Фердинанда

Аррагонского, а Вольтер узнает в нем Карла V. Каждую деталь романа метод стремится расшифровать как аллюзию на совершенно определенное событие. Так, знаменитый эпизод первой книги романа о подтирках Гаргантюа истолковывается историко-аллегорическим методом не только в его целом, но и в отношении каждой отдельной подтирки (а их очень много). Например, Гаргантюа подтерся однажды мартовской кошкой, которая разодрала ему при этом зад; комментаторы видят в этом аллюзию на совершенно определенное событие в жизни Франциска I: в 1512 году, когда Франциску было 18 лет, он получил от одной гасконки, своей любовницы, венерическую болезнь. Гаргантюа исцелился от царапин кошки только тогда, когда подтерся перчатками матери; в этом усматривают аллюзию на то участие, которое мать Франциска проявила к нему во время его болезни. Весь роман, таким образом, превращается в сложную систему определенных аллюзий. Таков историко-аллегорический метод.

Метод этот в настоящее время совершенно отвергнут серьезными
с. 121 раблезистами[68]. В произведении Рабле безусловно имеет|ся много аллюзий на исторических лиц и на события, но ни в коем случае нельзя допустить существования строгой и выдержанной на протяжении всего романа системы определенных аллюзий. Нельзя искать определенного и единственного ключа к каждому образу. Но и там, где в романе можно предполагать определенную аллюзию, историко-аллегорический метод в большинстве случаев не может дать ей точную расшифровку, ибо традиция разноречива, а всякие сопоставления и домыслы произвольны. Наконец, и это в сущности решает дело, - даже раскрытая и доказанная аллюзия не дает еще ничего существенного для художественно-идеологического понимания образа. Образ всегда и шире и глубже, он связан с традицией, у него своя независимая от аллюзий художественная логика. Пусть даже окажется верным приведенное выше толкование эпизода с подтирками Гаргантюа, оно ровно ничего не дает нам для понимания самого образа подтирки и его художественно-смысловой

---

[68] Но, конечно, и в новое время делаются попытки разного рода расшифровать роман Рабле как своего рода криптограмму. См., напр.⟨имер⟩, Josép⟨h⟩in Péladan «La Clé de Rabelais: Le Secret des Corporations», 1905.

логики. Образ подтирки — один из распространеннейших образов скатологической литературы, — анекдотов, фамильярных речевых жанров, ругательств, площадных метафор и сравнений. И в большой литературе этот образ не нов. В знаменитых «Repues franches» третья посвящена теме подтирки[69]. После Рабле мы встречаем эту тему и в «Caquets de l'accouchée», о которых мы говорили выше. Подтирка — один из распространен-
с. 122 нейших образов эпиграмм на писателей и произ|ведения. Расшифрованная аллюзия (если она есть в названном эпизоде Рабле) ничего не дает нам для понимания ни традиционного значения этого образа (одного из образов материально-телесного низа), ни его особых функций* в романе Рабле.

Как объяснить, что историко-аллегорический метод мог иметь почти исключительное господство на протяжении трех веков? Как объяснить, что такие проницательные умы, как Вольтер в XVIII в. и историк Мишле в XIX в., отдали дань историко-аллегорическому методу? Чем объяснить, наконец, самое возникновение традиций, на которые этот метод опирается?

Дело в том, что живая традиция готического* реализма и народно-праздничного смеха, освещавшая творчество Рабле в XVI в., в последующих веках начинает умирать; она перестает быть живым и общепонятным комментарием к образам Рабле. Подлинный художественно-идеологический ключ к этим образам был утрачен вместе с породившей их традицией. Стали подыскивать фальшивые ключи.

Историко-аллегорический метод — характерный документ того процесса разложения смеха, который совершался в XVII в. Область вéдения смеха все более и более суживается, он утрачивает свой универсализм. С одной стороны⟨,⟩ смех срастается с типическим, обобщенным, средним, обычным, бытовым; с другой стороны⟨,⟩ он срастается с личной инвективой, т. е. направляется на единичное частное лицо. Историческая универсальная индивидуальность перестает быть предметом смеха. Смеховой универсализм карнавального типа постепенно становится

---

[69] См. «⟨Le⟩ recueil des repues franches de Maistre Françoys Villon et ses compaignons», опубликованы около 1500 г. (они приписывались в XVI в. самому Вильону).

непонятным. Там, где нет очевидной типичности, начинают искать единичную индивидуальность, т. е. совершенно опреде-
с. 123 ленное дейст|вительное лицо.

Конечно, и готический* и фольклорный смех вполне допускают аллюзии на определенных единичных лиц. Но эти аллюзии составляют лишь обертон смеховых образов, аллегорический же метод превращает их в основной тон. Подлинный смеховой образ не теряет своей силы и своего значения и после того, как аллюзии забылись или заменились другими. Дело вовсе не в них.

В XVII в. во всех сферах идеологии совершается очень важный процесс: начинает резко усиливаться значение таких моментов, как обобщение, эмпирическая абстракция, типизация. Эти моменты приобретают ведущее значение в картине мира. Процесс завершается в XVIII в. Перестраивается самая модель мира. Рядом с общим остается единичное, получающее свое значение лишь как экземпляр общего, т. е. лишь в меру своей типичности, обобщаемости, «среднести». С другой стороны⟨,⟩ единичность приобретает значение чего-то бесспорного, значение непререкаемого факта. Отсюда характерное стремление к примитивному документализму. Единичный факт, документально установленный, и рядом с ним общее, типическое, начинают играть ведущую роль в мировоззрении. Это проявляется со всею силою и в художественном творчестве (особенно в XVIII в.)*.

Но если собственно «документальный роман» относится к XVIII в., то на протяжении XVII в. создаются «романы с ключом». Таким в начале века был латинский роман англичанина Barclay «Euphormionis Satiricon» (London, 1603), который пользовался громадным успехом в первую половину века (он вы-
с. 124 держал несколько изданий и на французском языке). | Хотя действие романа происходит в античном мире, это — автобиографический роман с ключом. Ключ, расшифровывающий собственные имена, прикладывался к изданиям романа. Это — своеобразное маскарадное переодевание известных современников. И именно этот момент придавал особый интерес роману.

В духе этих «маскарадных» романов с ключом историко-аллегорический метод на ранних стадиях своего развития интерпретировал и Рабле.

В XVII в. существовали весьма важные и существенные явления в истории смеха, частично связанные с фольклорной и готической* традицией. Мы имеем в виду прежде всего Мольера. Но эти явления носят совершенно самостоятельный характер и не подлежат рассмотрению здесь.

Переходим к XVIII в. Ни в одну эпоху Рабле не был так мало понят и оценен, как именно в этом веке. Просветители, с их неисторичностью, с их отвлеченным и рациональным утопизмом, с их механистическим пониманием материи, с их стремлением к обобщению и типизации(,) с одной стороны(,) и к документализму(,) с другой, менее всего были способны правильно понять и оценить Рабле. Он был для просветителей ярким представителем «дикого и варварского XVI в.». Точку зрения XVIII в. на Рабле отлично выразил Вольтер. Вот его суждения о Рабле, которые он высказывает в связи со Свифтом («Lettres philosophiques», 1734 г., изд. G. Lanson, т. II, стр. 135 и дал.):

«Voilà pourquoi on n'entendra jamais bien en France les livres de l'ingénieux docteur Suift, le Rabelais d'Angleterre. Il a l'honneur
с. 125 d'être prêtre comme Rabelais, | et de se moquer de tout comme lui; mais on lui fait grand tort de l'appeler de ce nom. *Rabelais, dans son extravagant et inintelligible livre, a répandu une extrême gaieté et une plus grande impertinence; il a prodigué l'érudition*, les ordures et l'ennui; un bon conte de deux pages est acheté par des volumes de *sottises*: il n'y a que quelques personnes d'un goût bizarre qui se piquent d'entendre et d'estimer tout cet ouvrage, *le reste de la nation rit des plaisanteries de Rabelais et méprise le livre*. On le regarde comme le premier des bouffons, on est fâché qu'un homme qui avoit tant d'esprit en ait fait un si misérable usage c'est un philosophe ivre qui n'a écrit que dans le temps de son ivresse».*

Все это суждение чрезвычайно характерно. Роман Рабле представляется Вольтеру чем-то экстравагантным и непонятным. Он видит в нем смешение эрудиции, грязи и скуки. Таким образом, распадение романа на гетерогенные и несовместимые элементы продвинулось для Вольтера гораздо дальше, чем для La Bruyére'a. Вольтер считает, что принимать Рабле целиком могут только немногие люди с причудливым вкусом. Очень

интересно характеризует Вольтер отношение «всей нации» к Раб-
ле (кроме людей с причудливым вкусом): оказывается, что все,
как и прежде, смеются над романом, но в то же время презирают
с. 126 его. В корне изменилось отношение к смеху. И в XVI в. | все
смеялись над романом Рабле, но никто не презирал его за этот
смех. Но вот — в XVIII в. — смех стал чем-то презренным и
низким; презренным стало и звание «первого из буффонов».
Наконец, заявление самого Рабле (в прологах), что он пишет
свое произведение только за едою и выпивкой, Вольтер пони-
мает в буквальном и элементарно-бытовом плане. Традицион-
ная и существенная связь мудрого и свободного слова с едою
и вином, специфическая «правда» застольной беседы для Воль-
тера уже непонятна. Вся народно-пиршественная сторона рома-
на Рабле утратила для XVIII в., с его абстрактно-рациональным
утопизмом, весь свой смысл и значение[70].

В романе Рабле Вольтер видит только голую и прямолинейную сатиру, все же остальное для него — ненужный балласт. В «⟨Le⟩ temple du goût» (1732 г.) Вольтер изображает «библиотеку бога», где «почти все книги исправлены и сокращены рукой муз». Вольтер помещает в этой библиотеке и произведение Рабле, но оно — «réduit tout au plus à un demi-quart». Такого рода сокращения писателей прошлого чрезвычайно характерно для всех просветителей.

В XVIII в. были предприняты и реальные попытки сокра-
тить и очистить — «expurger» — Рабле. Аббат Marsy издает
с. 127 в 1752 г. в Амстердаме «Rabelais moderne»[71]. Это | не только
модернизация языка Рабле, очистка его от диалектизмов и
архаизмов, но и смягчение раблезианских непристойностей.
Еще дальше в этом последнем направлении идет аббат Pérau,
издавший в том же 1752 г. в Женеве «Œuvres choisies de
⟨M. François⟩ Rabelais». Здесь устранено все сколько-нибудь не-
пристойное и грубое. Наконец, в 1776 г. издается очищенный

[70] После 1759 г., когда Вольтер перечел «Гаргантюа», его отношение стало более благоприятным, но существо его изменилось мало: он ценит Рабле прежде всего и почти исключительно за его антиклерикализм.

[71] Вот полное заглавие этого издания: «Le Rabelais moderne, ou les Œuvres ⟨de Maître François Rabelais⟩ mises à la portée de la plupart des lecteurs» (восемь томиков).

Рабле специально «для дам» в знаменитой «Bibliothèque universelle des romans» (1775–1778 гг.)[72]. Все эти три издания весьма показательны для XVIII в. и его отношения к Рабле.*

Во второй половине века происходят, однако, существенные перемены в посмертной судьбе Рабле, но сначала не во Франции, а в Англии. Мы имеем в виду раблезианство Стерна, оказавшее такое громадное влияние на понимание и оценку Рабле в конце XVIII в. и, особенно, в первой половине XIX в. Можно сказать, что Рабле воспринимался в широких кругах литературно образованных людей этой эпохи сквозь призму Стерна. Раблезианство Стерна выдвигает на первый план у нашего автора сочетание смеха с универсальным идейным содержанием, однако это содержание трактуется в идеалистическом плане. Смех становится у Стерна индивидуально-субъективным явлением*. |

с. 128 В эпоху великой французской революции Рабле также оживает. Он пользуется среди деятелей революции громадным авторитетом. Из него делают пророка революции. Родной город Рабле — Шинон — принимает имя «Шинон-Рабле». Эпоха верно почувствовала глубокую революционность Рабле, но нового и правильного истолкования его она дать не сумела. Главный раблезистский документ эпохи — это книга Ginguené, вышедшая в 1791 г.: «De l'autorité de Rabelais dans la Révolution présente et dans la constitution civile du Clergé» (книга эта была переиздана в 1879 г.). Ginguené в своей книге стоит в основном на точке зрения историко-аллегорического метода, но он применяет его глубже и пытается вскрыть социально-политическую концепцию Рабле. Здесь проявляется, однако, антиисторизм Ginguené, человека XVIII в.; он превращает Рабле в последовательного врага королевской власти. На самом же деле Рабле вовсе не был врагом этой власти, напротив, он отлично понимал ее прогрессивное значение в XVI в.* Это — основная ошибка Ginguené. Конечно, совершенно неправильно, в духе XVIII в.,

---

с. 127 | [72] В XIX в. издание «очищенного» Рабле проэктировала Жорж Занд (в 1847 г.), но ее проэкт не был осуществлен.

Рабле в переделке для юношества, насколько нам известно, впервые появился в 1888 г.: «Histoire de Gargantua, complétée d'après les légendes populaires. Édition à l'usage de la jeunesse, par Jules Gourdault». Paris, Hachette («Bibliothèque des écoles et des familles»).

понимает он и гротескные преувеличения у Рабле: он видит в них чисто отрицательную сатиру. Так, например, гротескные преувеличения количества еды, питья и одежды, которые идут на Гаргантюа, должны, по Ginguené, показывать⟨,⟩ как дорого стоят короли своим народам. Он совершенно не слышит звучащего здесь мотива изобилия, не понимает амбивалентной логики материально-телесного низа. Воспринимать раблезианскую избыточность в духе чрезмерных расходов по цивильному листу, конечно, чрезвычайно наивно. В этом отношении книга
с. 129 Ginguené остается на уровне понимания Рабле | XVIII веком.

Наиболее существенным моментом в посмертной истории Рабле (как и в посмертной истории Сервантеса) было открытие его романтиками.

Французские романтики — Шатобриан, Шарль Нодье, Гюго, Теофиль Готье и др. — сумели схватить кое-какие довольно существенные стороны в творчестве Рабле, сумели понять его громадное историческое значение. Но⟨,⟩ несмотря на это⟨,⟩ охватить творчество Рабле во всей его сложности и полноте они не сумели.

Остановимся прежде всего на характерном суждении Шатобриана (изд. Garnier, т. IX, стр. 614):

«Shakespeare est au nombre des cinq ou six écrivains qui ont suffi aux besoins et aux aliments de la pensée: ces *génies-mères* semblent *avoir enfanté* et *allaité* tous les autres. Homère a fécondé l'antiquité; Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Horace, Virgile sont ses fils. Dante a engendré l'Italie moderne, depuis Pétrarque jusqu'au Tasse. *Rabelais a créé les lettres françaises*; Montaigne, La Fontaine, Molière viennent de sa descendance. L'Angleterre est toute Shakespeare, et, jusqu'à ces derniers temps, il a prêté sa langue à lord Byron, son dialogue à Walter Scott».

О Рабле здесь сказано очень немного, но суждение это |
с. 130 имеет принципиальное значение и характерно не для одного Шатобриана, а для всего французского романтизма.

Подчеркнем прежде всего идею о *гениях-матерях*, которые рождают и вскармливают всех остальных великих писателей данного народа. Таких гениев-матерей всего пять-шесть во всей мировой литературе. В их числе, рядом с Гомером,

Шекспиром и Данте, находится и Рабле. Он создал всю французскую литературу, как Гомер создал греческую и римскую, Шекспир — английскую, Данте — итальянскую. Выше нельзя было поднять Рабле. Какая разница в суждениях прошлых веков, с суждением, например, Вольтера, для которого Рабле — только первый из буффонов, презираемый всей нацией!

Идея о гениях-матерях, общая всем романтикам, для своего времени была плодотворной. Она заставляла искать в прошлом зачатки будущего, оценивать прошлое с точки зрения оплодотворенного и порожденного им будущего. Родственная романтическая идея гения-маяка («esprit phare de l'humanité»), бросающего свой свет далеко вперед себя. Идея эта заставляет видеть в произведениях прошлого — у Шекспира, у Данте, у Рабле — не только то, что в них уже *есть*, как готовое, вполне осознанное, принадлежащее своему времени, ограниченное, — но прежде всего — зачатки, ростки будущего, т. е. то, что вполне раскрылось, расцвело и уяснилось только в последующие времена, только в детях, зачатых гениями-матерями. Благодаря этой идее произведения прошлого раскрывают новые стороны, новые возможности; благодаря ей романтики и могли совершать продуктивные открытия, открытия Шекспира, Сервантеса, Рабле.

В этой идее и в ее следствиях особенно резко сказываются |
с. 131 отличия романтиков от просветителей. Просветители хотели видеть в произведениях и писателях меньше, чем в них действительно было: с точки зрения внеисторического разума в них оказывалось слишком много лишнего, ненужного, непонятного; их нужно очищать и сокращать; вольтеровский образ библиотеки бога, где все книги основательно исправлены и сокращены, — очень характерен. Просветителям была свойственна обедняющая мир тенденция: реального в мире гораздо меньше, чем кажется, реальность раздута за счет пережитков, предрассудков, иллюзий, фантастики* и т. п.* Эта узкая и чисто статическая концепция реальности определяла и их восприятие и оценку художественных произведений и приводила к попыткам очистки и сокращения их.

В противоположность просветителям романтики создали расширенную концепцию реальности, в которой *времени*

и историческому становлению принадлежало существенное значение. На основе этой расширенной концепции мира они и в художественном произведении стремились видеть как можно больше — гораздо больше, чем кажется на поверхностный взгляд. Они искали в произведении тенденций будущего, ростков, семян, откровений, пророчеств. Напомним приведенное нами в начале книги суждение историка Мишле.

Расширенная концепция реальности, созданная романтиками, имеет и положительные и отрицательные стороны. Будучи во многом прогрессивной, она в то же время в других отношениях соскальзывала в реакционность. Положительная сторона концепции — ее историчность, ее отношение к времени и становлению. Реальность утрачивает свою статичность, свою натуралистичность и распыленность (сдержанную лишь абстракт-
с. 132 но-рационалистической | мыслью), свою абстрактность; в нее начинает входить реальное будущее в форме тенденций, возможностей, предвосхищений. В историческом аспекте реальность получает существенное отношение к свободе (как познанной и осуществляемой человеком исторической необходимости), преодолевается узкий и абстрактный детерминизм и механицизм. В области художественного творчества оправдываются отклонения от элементарной действительности сегодняшнего дня, от статической действительности сегодняшнего дня, от документализма, от поверхностной типизации, оправдываются, наконец, гротеск и гротескная фантастика, как формы художественного уловления времени и будущего. В этом — неоспоримая заслуга романтического расширения реальности.*

Отрицательная сторона романтической концепции — ее идеалистичность и неправильное понимание роли и границ субъективного сознания. Вследствие этого романтики часто примышляли к действительности многое, чего в ней вовсе не было; вследствие этого фантастика могла вырождаться и в мистику, человеческая свобода могла отрываться от необходимости и превращаться в какую-то надматериальную силу. В этом — реакционность романтической концепции.*

Эти отрицательные стороны романтической концепции, как известно, сильнее всего проявились как раз у Шатобриана. Но на отношении к Рабле это не отразилось. Здесь его точка зрения

оказалась новой и продуктивной. Шатобриан совершенно правильно противопоставляет свое новое понимание Рабле вольтеровской оценке нашего автора: «Voltaire n'était sensible qu'aux с. 133 impiétés de Rabelais et à sa plaisanterie quand elle est | bonne; mais la profonde satire de la société et de l'homme, *la haute philosophie, le grand style* du curé de Meudon lui échappoient» (op. cit. c. 737).

Здесь впервые после XVI в. в творении Рабле видят «высокую философию» и «большой стиль». Правильно подчеркнут и более глубокий характер сатиры Рабле. Здесь сказывается романтическое стремление к подлинному универсализму и к большому стилю, проявляется и умение чувствовать их в произведениях прошлого мировой литературы, умение воспринимать эти произведения в их целом, в их миросозерцательной глубине, не дробя их на отдельные элементы с отбором «приемлемого».

Полнее и глубже всего романтическое понимание Рабле выразил Виктор Гюго. Отдельной книги или статьи специально о Рабле он, правда, не написал, но отдельные суждения о нашем авторе рассеяны повсюду в его произведениях. Наиболее подробно и систематизированно Гюго говорит о Рабле в своей книге о Шекспире.

Гюго исходит из идеи о гениях человечества, напоминающей шатобриановскую идею гениев-матерей. Каждый из этих гениев человечества абсолютно оригинален и воплощает определенную сторону бытия. Всякий гений имеет свое изобретение или открытие. («Tout génie a son invention ou sa découverte»). Таких гениев Гюго насчитывает четырнадцать. Состав их довольно своеобразен: Гомер, Иов, Эсхил, пророк Исайя, пророк Иезекииль, Лукреций, Ювенал, Тацит, апостол Павел, апостол Иоанн, Данте, Рабле, Сервантес, Шекспир. Рабле в ряду этих гениев (хронологическом) поставлен после Данте и перед Сервантесом и Шекспиром. Гюго | дает характеристику каждого из этих гениев, в том числе и характеристику Рабле. Вот ее начало:

с. 134

«Dans l'ordre des hauts génies, Rabelais suit chronologiquement Dante; après le front sévère, la face ricanante. Rabelais, c'est le masque formidable de la comédie antique détachéé du „proscenium" grec,

le bronze fait chair, désormais visage humain et vivant, resté énorme et venant rire de nous chez nous et avec vivant».

Вся характеристика носит, как мы видим по ее началу, не историко-литературный, а поэтический характер. Это — образные вариации Гюго на тему Рабле. Противопоставление раблезианского смеха дантовской серьезности и гротескный образ гигантской комической маски должны подчеркнуть миросозерцательный и универсальный характер смеха Рабле.

У каждого гения свое открытие; в чем же открытие Рабле? «Rabelais a fait cette trouvaille, *le ventre*. Le serpent est dans l’homme, c’est l’intestin. Il tente, trahit, et punit. L’homme, être un comme esprit et complexe comme homme, a pour mission terrestre trois centres en lui, le cerveau, le cœur, le ventre; chacun de ces centres est auguste par une grande fonction qui lui est propre; le cerveau a la pensée, le cœur a l’amour, *le ventre a la paternité et la maternité*».

Перед нами свободные романтические вариации Гюго на тему абсолютного материально-телесного низа и телесной топографии. Центром раблезианской топографии, по Гюго, является *чрево*, функ|ции с. 135 которого — *отцовство и материнство*. В связи с этим умерщвляющим и рождающим низом Гюго дает гротескный образ змея в человеке — «это — его утроба». Гюго как будто бы правильно понял значение материально-телесного низа, как организующего начала всей системы раблезианских образов. Но в то же время он воспринимает это начало в отвлеченно-моральном плане: утроба человека, говорит он, «искушает, предает и карает». На такой морально-философский язык переведена умерщвляющая сила топографического низа. Гюго игнорирует тысячелетние традиции фольклорного и готического* реализма, поэтому ему кажется, что Рабле впервые открыл «чрево», т. е. материально-телесный низ; он воспринимает Рабле на фоне не предшествующего ему, а следующего за ним литературного развития.

Далее вариации Гюго на тему «чрева» развиваются в плане морально-философской патетики. Он доказывает (на примерах), что «чрево» может быть трагичным, что оно может быть героичным, но в то же время оно является, по Гюго, и началом разложения и вырождения человека. Чрево съедает человека

(le ventre mange l’homme). Алкивиад превращается в Тримальхиона; оргия вырождается в обжорство; вместо Диогена остается одна бочка. На такие морально-философские образы и антитезы распадается в вариациях Гюго амбивалентный материально-телесный низ фольклора и готического* реализма.

Гюго продолжает так:

«„Totus homo fit excrementum“. Au XVI^e^ siècle, toutes les institutions du passé en sont là; Rabelais s’empare de cette situation; il la constate; il prend acte de ce ventre qui est le monde... Rabelais, médecin et curé, tâte le pouls à la papauté. Il hoche la tête et il éclate
c. 136 de rire. Est-ce | parce qu’il 〈...〉 a senti la mort... Tout ce vieux monde festoie et crève. Et Rabelais intronise une dynastie de ventres: Grangousier, Pantagruel et Gargantua. Rabelais est l’Eschyle de la mangeaille, ce qui est grand, quand on songe que manger c’est dévorer. Il y a du gouffre dans le goinfre. Mangez donc, maîtres, et buvez, et finissez. Vivre est une chanson dont mourir est le refrain. D’autres creusent sous le genre humain dépravé des cachots redoutables; en fait de souterrain, ce grand Rabelais se contente de la cave. Cet univers que Dante mettait dans l’enfer, Rabelais le fait tenir dans une futaille. Son livre n’est pas autre chose. Les sept cercles d’Alighieri bondent et enserrent cette tonne prodigieuse... La joie pantagruélique n’est pas moins grandiose que la gaité jupitérienne. Mâchoire contre mâchoire; la mâchoire monarchique et sacerdotale mange; la mâchoire rabelaisienne rit. Quiconque a lu Rabelais a devant les yeux à jamais cette confrontation sévère, le masque de la Théocratie regardé fixement par le masque de la Comédie».

c. 137 | Гюго верно схватывает существенное отношение раблезианского смеха к смерти и к борьбе между жизнью и смертью (притом в историческом аспекте); он чувствует особую связь между едою-поглощением, смехом и смертью. Более того, Гюго удалось уловить связь между дантовским адом и раблезианским обжорством: «этот мир, который Данте низверг в ад, Рабле поместил в бочку». Семь кругов ада служат обручами этой раблезианской бочки. Если бы вместо бочки Гюго избрал образ разинутого рта

или поглощающего чрева, то его сравнение было бы еще более точным.

Верно отметив связь между смехом, смертью старого мира, преисподней и пиршественными образами (поглощением и проглатыванием), Гюго неправильно истолковывает эту связь: он пытается придать ей отвлеченный морально-философский характер. Он не понимает возрождающей и обновляющей силы материально-телесного низа. Все это ослабляет и ценность его наблюдений.

Подчеркнем, что Гюго отлично сумел понять универсальный и миросозерцательный — а не бытовой — характер таких образов у Рабле, как обжорство и пьянство, хотя он и вкладывает в них не совсем раблезианский смысл.

Несколько слов об отношении Гюго к гротеску. Уже в знаменитом предисловии к «Кромвелю» — этом манифесте левого романтизма — молодой Гюго формулирует требование ввести во все жанры (в том числе и в высокие) *безобразное* и *смешное*. Требование это заострено против классицизма с его эстетикой завершенного и одностильного бытия. Оно фигурирует здесь рядом с требованиями свободы художника, историче-
с. 138 ской правды, местного и вре|менного колорита.

Апология безобразного и смешного в эстетике Гюго есть апология гротескных форм, как форм незавершенного бытия. Это подтверждают отчасти и гротескные образы его собственных произведений, в особенности раннего периода (например, «Собора Парижской богоматери»). Но в гротескных образах самого Гюго бросается в глаза подчеркнутый элемент уродства и мрачный тон их. Характерна также громадная роль в них резких, но чисто *статических* контрастов. *Динамическая амбивалентность* подлинного гротеска превращается здесь в резкий *статический контраст*. В этих образах ослаблено отношение к времени, ослаблена их историчность. Это как бы застывшая история, ставшая почти декоративной. Это — остановленное время, обернувшееся уродствами и резкими контрастами.

Эти особенности гротескного образа мы встретим у большинства французских романтиков. Веселые страшилища готического* реализма и народно-праздничных форм — образы

побежденного смехом страха — у романтиков часто принимают характер совсем* не веселых кошмаров.

Гюго дает очень интересную характеристику гения и гениального произведения. Из этой характеристики следует, что гротескный характер творчества — обязательный признак гениальности. Гениальный писатель (каждый из четырнадцати) отличается от просто великих писателей *резкими преувеличениями, чрезмерностью, темнотой* (obscurité) и *чудовищностью* (monstruosité) всех своих образов и своих произведений в их целом. Вот соответствующее место из книги Гюго о Шекспире: «*Ces génies sont outrés.* Ceci tient à la quantité d'infini qu'ils ont en eux. En effet, *ils ne sont*
с. 139 *pas circonscrits.* | *Ils contiennent de l'ignoré.* Tous les reproches qu'on leur adresse pourraient être faits à des sphynx. ⟨...⟩ Aucun de ces reproches ne peut être fait à d'autres esprits très grands, moins grands. Hésiode, Ésope, Sophocle, Euripide, Platon... Virgile, Horace, Pétrarque... La Fontaine, Beaumarchais, Voltaire, n'ont ni *exagération*, ni *ténèbres*, ni *obscurité*, ni *monstruosité*. Que leur manque-t-il donc? Cela».

В этом утверждении проявляются и положительные и отрицательные черты концепции Гюго. Те особенности, которые он считает признаками гениальности (в романтическом смысле этого слова), должны быть на самом деле отнесены к тем произведениям и писателям, которые отражают — притом отражают существенно и глубоко — большие переломные эпохи мировой истории. Эти писатели имеют дело с незавершенным перестраивающимся миром, наполненным разлагающимся прошлым и еще неоформившимся будущим. Их произведениям присуща особая положительная и, так сказать, объективная незавершенность. Произведения эти насыщены объективно недосказанным* будущим, они принуждены оставлять лазейки для этого будущего. Отсюда их специфическая многосмысленность, их кажущаяся темнота. Отсюда и исключительно богатая и разнообразная посмертная история этих произведений и писателей. Отсюда, наконец, и их кажущаяся чудовищность, т. е. их несоответствие канонам и
с. 140 нормам всех завершенных, авторитарных, | догматических эпох.*

Особенности произведений переломных эпох мировой истории Гюго ощущает правильно, но он дает своему ощущению

неверное теоретическое выражение. Его формулировки несколько метафизичны, кроме того, объективные черты, связанные с историческим процессом в его переломных моментах, он переносит на особую организацию гениальных натур (хотя, правда, он не отрывает гениальности от эпохи, он берет гения в истории). И в характеристике гениев Гюго следует своему методу контрастов: он односторонне усиливает черты гения, чтобы создать резкий статический контраст с прочими великими писателями.

Темы Рабле неоднократно встречаются и в поэтических произведениях Гюго. В этих произведениях он также подчеркивает универсализм образов Рабле и миросозерцательную глубину его смеха.

Вот отрывок из его «Les Mages» (1856 г.):

«Et voilà les prêtres du rire...
....
Entre Démocrite et Térence,
Rabelais, que nul ne comprit;
Il berce Adam pour qu'il s'endorme,
Et son éclat de rire énorme
Est un des gouffres de l'esprit».

В одном из стихотворений последних лет жизни (в «Lumière») Гюго несколько меняет свою оценку раблезианского смеха, но одновременно еще больше подчеркивает его универсальный и миросозерцательный характер. Вот соответствующий отрывок:

«Un Dieu qui rirait de son œuvre,
Qui rirait des justes déçus, |
с. 141 Et du cygne et de la couleuvre,
Et de Satan et de Jésus,
Un tel Dieu serait si terrible,
Que devant cette face horrible,
L'âme humaine se débattrait
Comme si, par ses ailes blanches,
Elle était prise sous les branches
De quelque sinistre forêt.

Que Rabelais, rieur énorme,
Railleur de l'horizon humain,
Borné par le nombre et la forme,
Hue aujourd'hui *sans voir demain*;
Qu'il joue, étant jouet lui-même,
Avec la vie et le problème,
Qu'importe! Il passe, il meurt, il fuit,
Il n'est ni le fond, ni la cîme;
Mais un Rabelais de l'abîme
Ferait horreur, même à la nuit!»

Это позднее стихотворение Гюго очень характерно. Отношение к раблезианскому смеху как будто изменилось. Самый универсализм этого мирообъемлющего смеха представляется теперь Гюго чем-то жутким и бесперспективным (преходящим, без будущего). Рабле — это «не дно и не вершина», т. е. это нечто, на чем остановиться нельзя, нечто специфически преходящее. Это — глубокое непонимание о п т и м и з м а рабле-
с. 142 зианского смеха; | оно проявлялось уже и в ранних высказываниях Гюго. С самого начала смех для него был отрицающим, принижающим, уничтожающим началом. Хотя Гюго и повторял данную Нодье характеристику Рабле — «Homère bouffon», хотя он и применил к нему и другие аналогичные определения — «Homère de rire», «la moquerie épique», — но именно эпичности раблезианского смеха Гюго не понимал.

Интересно сопоставить последнее приведенное нами стихотворение Гюго с дистихом современника Рабле — историка Этьена Пакье, посвященным той же теме. Вот две последние строки дистиха:

«Sic homines, sic et coelestia numina lusit,
Vix homines, vix ut numina loesa putes».

Т. е. «он так играл и людьми и небесными богами, что ни люди, ни боги не кажутся оскорбленными этой игрой».

Суждение современника вернее определяет подлинный характер универсальной раблезианской смеховой игры. Пакье понимал ее глубокий оптимизм, ее народно-праздничный характер, ее эпический, а не ямбический стиль.

Ведь в основе мирообъемлющей раблезианской смеховой игры лежит древнейшая система народной образности. Эта система на протяжении тысячелетий служила тем лоном, в котором было зачато и оформлено древнейшее ощущение времени: здесь это ощущение времени крепло и расширялось от простейшего осознания смены ночи днем и зимы летом до сложнейшего исторического сознания смены эпох мировой истории. Росла, углублялась, расширялась, усложнялась и самая эта система образов. Здесь слагались и дифференцировались образы всяче- с. 143 ской смены, становления и обнов|ления — жизни, смерти, рождения, возрастов, кризисов, периодов и т. п. Здесь не сложились, как мы говорили, и первоначальные образы «возрождения» и «реформации».

Для всей этой системы в ее целом и для каждого существенного образа в ней характерны три момента: *амбивалентность* (т. е. одновременная наличность обоих полюсов смены), далее, *момент активной борьбы нового со старым* и, наконец, *оптимизм*, т. е. *радостное торжество нового и лучшего над старым и худшим*; это торжество окрашивает в веселые тона все звенья образа, весь образ в его целом. Это — утренний, весенний, рождественский, пасхальный смех. Как бы ни усложнялась эта система образов, — оптимистическая основа ее остается в силе. Самый ход времени воспринимается оптимистически: акцентируется второй — *лучший* момент (*день*, а не ночь, *весна*, а не зима), который и является *последним словом времени*. Праздниками измеряется время, ход его — *праздничный ход*. Мы так настойчиво и повторно подчеркиваем здесь эти элементарные мотивы, ибо они в последнем счете определяют не всегда отчетливо видимую основу очень сложной и пестрой ткани раблезианских образов.

Наконец, очень существенный момент этой системы образов, определившей сознание времени и истории, — ее стихийная материалистичность. Земля, тело, производительный труд, плоды земли, плоды тела, их рост, умножение, материальное изобилие — служат ведущими образами в древнейших пластах этой системы. И как бы она ни усложнялась и ни углублялась, — она продолжает тяготеть к земле, она никогда от земли

не отрывается. Образ роста во всех его богатых вариациях имеет здесь особо важное значение. Материя всегда дана здесь под знаком роста и умножения. Поэтому положительное качество здесь всегда сочетается с большим количеством: лучшее здесь нераз-
с. 144 рывно свя|зано с бóльшим. Материальное начало здесь — растущее и перерастающее себя, изобильное, весеннее, масленичное начало.

Для Гюго и других романтиков целостность этой системы уже разложилась. Оптимизм соединился с отвлеченно-моральными и идеальными началами. Амбивалентность приняла характер статического контраста или трагической безысходности. В результате совершенно изменилось ощущение и осознание времени и исторических смен. Образ веселого времени, образ смеющейся беременной старухи керченских тер⟨р⟩акотов, гераклитовский образ играющего мальчика стали чуждыми.

Этим и объясняется, что* такой страстный поклонник Рабле, как Гюго⟨,⟩ мог находить его смех кощунственным и жутким [73].

И другие французские романтики были в большей или меньшей степени раблезианцами. Упомяну о Теофиле Готье, раблезианство которого особенно ярко проявилось в его повести «Capitaine Fracasse». Интерес французского романтизма к XVI в. и к Рабле выразился и в известной книге Sainte-Beuve «Tableau de la poésie française au XVI^{e} s.». Рабле занимает в ней большое место. Здесь есть отдельные блестящие характеристики, но целостный облик Рабле не верен и бледен (в частности серьезная идейная сторона Рабле оторвана от системы веселых образов, от смеха).

Страстное увлечение раблезианством Бальзака также относится к романтическому периоду его творчества. Но Бальзак и |
с. 145 Рабле — особая тема, которой мы здесь касаться не можем.

Дальнейшая судьба Рабле и готического смеха в XIX в. не представляет большого интереса. После романтиков, поставивших Рабле рядом с величайшими классиками мировой литературы,

---

[73] Сохранилось, впрочем, свидетельство об отношении к Рабле старика Гюго; оно и в последние годы его жизни было глубоко положительным; Barbou, живший с ним в эти годы, утверждает, что Гюго часто говорил: «есть только две книги на свете — библия и Рабле».

это положение его навсегда упрочивается в официальных литературных мнениях и суждениях. Его уже никто не считает просто занимательным писателем «для легкого чтения». Он — признанный классик и основоположник французской литературы. Ряд великих писателей XIX в. — Мериме, Флобер, Альфонс Доде и др. — оставили отзывы, свидетельствующие об их высокой оценке Рабле [74]. Можно говорить и о некотором влиянии Рабле на их творчество (например, на «Бувар и Пекюше» Флобера). Но это влияние не могло быть ни глубоким, ни существенным. Самое основное и самое существенное в Рабле — амбивалентный фольклорный и готический* смех — было слишком чуждо их творчеству и их времени. |

с. 146 Из писателей нашего века самым большим раблезианцем был, конечно, Анатоль Франс. Упомянем, наконец, о раблезианском произведении Ромена Роллана — «Кола Брюньон».

Амбивалентный фольклорный и готический* смех, достигший кульминационного пункта своего развития в творчестве Рабле, раскололся. Он раз и навсегда утратил свой положительный возрождающий полюс. В процессе разложения амбивалентного универсального смеха за четыре века развития после-раблезианской литературы выработалось три типа смеха: легкий, чисто *развлекательный смех*, лишенный всякой существенной смысловой направленности, чисто отрицательный *сатирический смех*, лишенный всякого отношения к торжеству обновления и возрождения, и, наконец, *скептический смех*, в котором также наличен только отрицательный момент, лишь несколько смягченный.*

---

[74] Вот характерный отзыв Мериме из его речи при приеме в Академию (1845 г.): «L'historien de Gargantua n'a pas, il est vrai, une seule page qu'on puisse lire tout haut, mais il n'a pas une ligne qui n'offre un sujet de méditation à qui veut écrire notre langue. Nul mieux que lui ne sut donner à sa pensée cette forme, je dirai si française que chacune de ses phrases est comme un proverbe national».

Молодой Флобер в 1839 г. писал о Рабле работу. В 1868 г. он рассказывает, что никогда не засыпает, не прочтя предварительно «un chapitre du sacrosaint, immense et extra-beau Rabelais». Несмотря на принципиальное признание Рабле классиком, для широких кругов буржуазных писателей и читателей Рабле и в XIX веке оставался все же практически только забавным и пикантным писателем.

* * *

Несколько слов о развитии раблезистики.

Со второй половины XIX в. Рабле, его творчество и его жизнь становятся предметом всестороннего научного изучения. Появляется ряд монографий о нем. Начинается серьезное историческое и филологическое изучение его текстов. Но начало наиболее плодотворного периода научного изучения Рабле относится уже к первым годам XX века*.

В нашу задачу не входит, конечно, история научного изучения Рабле. Мы ограничимся лишь краткой характеристикой современного состояния раблезистики.

В начале 1903 г. было организовано «Общество для изуче-
147 ния Рабле» («La Société des études rabelaisiennes»). | Это — существенный момент в истории раблезистики. Общество это составилось из учеников и друзей раблезиста Abel Lefranc'a, читавшего перед этим ряд курсов о Рабле и литературе XVI в. в «Ecole des Hautes Études», а потом в «Collège de France». Общество стало центром всей раблезистской работы не только во Франции, но и в Англии и в Америке. С 1903 г. стал выходить (по третям года) журнал общества «Revue des études rabelaisiennes». С 1913 г. этот журнал сменился другим с более широкой программой — «Revue du seizième siècle», выходившим по 1933 г. С 1934 г. стал издаваться журнал с еще более расширенной программой — «Humanisme et Renaissance».

Вокруг Общества и его журналов сосредоточилась вся текстологическая работа над Рабле, работа над его языком, работа по разысканию источников, по установлению научной биографии, наконец, по исторической интерпретации произведений Рабле на строго научной базе. На основе всех этих работ с 1912 г. стало выходить под ред. главы Общества Abel Lefranc'a ученое издание произведений Рабле. По 1932 г. вышло пять томов этого издания, включающих три первых книги романа[75]. На этом оно пока приостановилось. Для научной работы над Рабле это

---

[75] «Œuvre de François Rabelais». Édition critique publiée par Abel Lefranc (Proffesseur au Collège de France), Jacques Boulenger, Henri Clouzot, Paul Dorneaux, Jean Plattard et Lazare Sainéan. (Первый том вышел в 1912, пятый («Третья книга») — в 1931 г.)

издание с его текстом и системою вариантов, с его обширны-
с. 148 ми и солидными комментариями — имеет | исключительную ценность.

Из отдельных работ членов Общества назовем важнейшие по основным разделам раблезистики. Здесь прежде всего необходимо назвать фундаментальный труд о языке Рабле: Lazare Sainéan'a (вице-председатель Общества) «La langue de Rabelais», I т. — 1922 г. и второй т⟨ом⟩ — 1923 г.

В области изучения источников и характера эрудиции Рабле ценнейший вклад в раблезистику сделала книга Jean Plattard'a «L'œuvre de Rabelais (Sources, Invention et Composition)», 1910 г. Ему же принадлежит и первая попытка дать синтетическую научную биографию Рабле: «Vie de ⟨F.⟩ Rabelais», 1928 г.[76] Укажем на ценную работу в области раблезианской текстологии, проделанную Jacques Boulenger (секретарь Общества), и в области раблезианской топографии — работы Henri Clouzot. Наконец, необходимо особо отметить исключительно ценные работы председателя Общества Abel Lefranc'a, особенно его замечательные вводные статьи к трем книгам романа, изданным под его редакцией.

Со всеми указанными нами здесь книгами, а также и с рядом других раблезистских работ нам придется иметь дело в дальнейшем по ходу нашего исследования. Назовем здесь еще последнюю основательную монографию о Рабле: George Lote «La vie et l'œuvre de François Rabelais», Paris, 1938. |

с. 149 В результате работ как членов Общества, так и других современных раблезистов, чрезвычайно облегчено понимание и филологическое изучение текста Рабле, собран громадный материал для более широкого и глубокого понимания его исторического места и значения и для понимания связи его произведения с современной ему действительностью и с предшествующей литературой. Но весь этот громадный материал, собранный

---

[76] Вот основные биографические работы, касающиеся отдельных периодов жизни Рабле: Dubouchet «⟨F.⟩ Rabelais à Montpellier⟨, 1530–1538, étude biographique d'après les documents originaux⟩» (1887); A. Heulhard «Rabelais, ses voyages en Italie, son exil à Metz» (1891); A. Bertrand «Rabelais à Lyon» (1894); J. Plattard «Adolescence de Rabelais en Poitou» (1923).

кропотливым и самоотверженным трудом ученых, еще ждет своего синтеза на более глубокой методологической и философской основе, чем та, которою располагает современная западная раблезистика. Целостного облика Рабле в его исторической обусловленности и в его неисчерпанных еще возможностях (ибо Рабле не умер, как не умер еще Шекспир или Сервантес), мы не найдем в трудах современных раблезистов. Раблезисты вообще очень осторожны и тщательно избегают всякого сколько-нибудь широкого синтеза, всякого далеко идущего вывода и обобщения. Единственная книга, которая претендует на такой осторожный — очень осторожный — синтез, — это уже названная нами книга J. Plattard'a, 1910 г. (и отчасти указанная нами выше монография G. Lote). Но‹,› несмотря на собранный в книгах J. Plattard'a и Lote'a ценнейший материал и отдельные тончайшие наблюдения (это касается особенно J. Plattard'a), этот синтез удовлетворить нас не может. Он удовлетворяет нас даже меньше, чем старая синтетическая попытка Stapfer'a (1889 г.) или работа немецкого ученого Schneegans'a (1894 г.). Целостный облик Рабле и его мира принадлежит еще будущему. Предлагаемая нами работа менее всего претендует восполнить этот пробел в раблезистской литературе, т. е. дать синтети-
с. 150 ческий облик Рабле. Эта задача, конечно, не по нашим | силам и не по нашим познаниям. Мы ставим себе более скромную задачу: попытаться набросать основные черты историко-систематической характеристики того типа реализма, который представлен в творчестве Рабле.

На предыдущих страницах мы уже наметили некоторые черты этого реализма и некоторые линии его исторического развития. Теперь мы должны перейти к более систематическому рассмотрению этих черт на анализе основных образов романа Рабле.* |

151 # Глава 3

ПЛОЩАДНОЕ СЛОВО В РОМАНЕ РАБЛЕ*

Мы остановимся прежде всего на тех именно моментах романа Рабле, которые — начиная с XVII в. — служили камнем преткновения для его ценителей и читателей, которые La Bruyère называл «утехой для сволочи» (charme de la canaille) и «грязной испорченностью» (sale corruption), а Вольтер — «нахальством» (impertinence) и «нечистотами» (les ordures). Назовем эти моменты — пока условно и метафорически — площадными моментами романа Рабле. Именно от них тщательно очищали роман Рабле в XVIII в. аббат Marsy и аббат Pérau, а в XIX в. хотела очистить Жорж Занд (впрочем, очень ценившая Рабле). Эти моменты и до сих пор еще препятствуют публичному эстрадному исполнению Рабле (а нет писателя более благодарного для громкого исполнения, чем он).

До наших дней еще площадные моменты в романе Рабле затрудняли читателей его, притом не только читателей рядовых. Новому художественному восприятию трудно вплести эти площадные моменты — вплести органически и до конца — в художественную ткань произведения. То суженное, ограниченное и специфическое значение, которое эти моменты получили в новое время, искажает их правильное восприятие у Рабле, где значение их было универсальным и очень далеким от новой порнографии. Поэтому ценители и исследователи Рабле выработали род снисходительного отношения к этому неизбежному наследию «наивного и грубого XVI в.». Подчер-
152 кивают | именно наивно-невинный характер этой *старой* непристойности, выгодно отличающий ее от новой извращенной порнографии.

В XVIII в. аббат Galiani дал очень остроумное выражение этой снисходительности: «Непристойность Рабле, — говорит он, — наивна, она похожа на зад бедного человека» («L'obscénité de Rabelais est naîve, elle ressemble au cul d'un pauvre homme»).

Нужно сказать, что такую же снисходительность к «цинизму» Рабле проявил и А. Н. Веселовский, только он употребляет иной, менее раблезианский образ. Вот что он говорит: «Если хотите, *Рабле циничен* — но как *здоровый деревенский мальчик*, которого выпустили из курной избы прямо *на весну*, и он мчится очертя голову по лужам, *забрызгивая грязью прохожих* и весело хохоча, когда комья глины облепили его ноги и лицо, раскрасневшееся от *весеннего, животного веселья*» (Op. cit. стр. 241).

На этом суждении Веселовского следует остановиться. Примем на минуту всерьез все элементы изображенного им образа деревенского мальчика и сопоставим их с особенностями раблезианского цинизма.

Прежде всего весь выбранный Веселовским образ именно *деревенского* мальчика представляется нам весьма неудачным. Цинизм Рабле существенно связан с городской площадью, с ярмарочной и карнавальной площадью позднего средневековья и возрождения. Далее, это вовсе не индивидуальное веселье мальчика, выпущенного из курной избы, это — коллективное веселье народной толпы на городской
с. 153 площади. Весна в этом | образе совершенно уместна: это, действительно, весенний или масленичный, или пасхальный смех. Это вовсе не наивное веселье бегущего «очертя голову по лужам» мальчика, но организованное народно-праздничное веселье, формы которого складывались на протяжении длинного ряда веков. Здесь эти формы весеннего и масленичного веселого цинизма перенесены на историческую весну, на встречу новой эпохи (это имеет в виду и Веселовский). Нуждается в оговорке и самый образ мальчика, т. е. молодости, незрелости-незавершенности, — этот образ уместен здесь только во втором, в метафорическом, плане: это очень древняя молодость, это — «играющий мальчик» Гераклита. С историко-литературной точки зрения цинизм Рабле принадлежит к древнейшим пластам его романа.

Продолжим наши придирки к образу Веселовского. Его деревенский мальчик забрызгивает прохожих грязью. Это слишком смягченная и модернизованная метафора для раблезианского цинизма. Забрызгивать грязью — значит «снижать». Но готические* снижения всегда имели в виду буквальный телесный низ, зону половых* органов и зада. Поэтому забрызгивали вовсе не грязью, а калом и мочой. Это весьма древний традиционный снижающий жест, который и лег в основу модернизованной и смягченной метафоры «забрызгивать грязью». Мы знаем, что испражнения играли большую роль в ритуале праздника глупцов. Во время торжественного служения избранного шутовского епископа в самом храме кадили, вместо ладана, испражнениями. После богослужения клир садился на повозки, нагруженные испражнениями; клирики ездили по улицам и бросали этими испражнениями в сопровождающий их народ. |
с. 154 Забрасывание калом входило и в ритуал шаривари. До нас дошло описание шаривари XIV в. в «Roman du Fauvel» (начало XIV в.); из этого описания мы узнаем, что метание кала в прохожих практиковалось тогда рядом с другим ритуальным жестом — бросанием соли в колодец[77]. Всем известно, какую громадную роль играют скатологические (преимущественно словесные) вольности во время карнавала.

У самого Рабле обливание мочой и потопление в моче играют большую роль. Напомним знаменитый эпизод первой книги романа (гл. XVII), в котором Гаргантюа обливает своей мочой любопытных парижан, столпившихся вокруг него; напомним в той же книге эпизод с кобылой Гаргантюа, затопившей у брода Вед своею мочой часть войска Пикроколя, и эпизод с паломниками, попавшими в поток мочи Гаргантюа; наконец, из второй книги романа напомним затопление мочой Пантагрюэля всего лагеря короля Анарха. Мы еще вернемся ко всем этим эпизодам в дальнейшем. Здесь нам важно лишь раскрыть один из традиционных снижающих жестов, кроющихся за эвфемистической метафорой Веселовского («забрызгивание грязью»).

---

[77] См. «Roman du Fauvel» в «Histoire littéraire de la France», т. XXX, стр. 146: «L'un getoit le bren au visage... L'autre getoit le sel au puis».

Испражнения, как орудие* метания, известны нам и из античной литературы. Из фрагментов сатировой драмы Эсхила «Собиратель костей» видно, что в ней был эпизод, в котором в голову Одиссея бросили «зловонную посуду», т. е. ночной |
с. 155 горшок. То же событие изображалось и в недошедшей до нас сатировой драме Софокла «Пир ахейцев». Аналогичные эпизоды были связаны с фигурой *комического Геракла*, о чем свидетельствует ряд изображений на античных вазах: то он лежит пьяный у дверей гетеры, и старая сводня обливает его из ночного горшка, то сам он гонится за кем-то с ночным горшком. Наконец, из римских времен до нас дошел фрагмент из ателланы Помпония «Maccus»: «Conforisti me, Diomedes», т. е. «Ты, Диомед, облил меня мочой». (Очевидно переработка эпизода из «Пира ахейцев»).

Приведенные нами примеры говорят о том, что бросание калом и обливание мочой — традиционный снижающий жест, знакомый не только готическому* реализму, но и античности. Его снижающее значение было общеизвестным и общепонятным. Вероятно, в любом языке можно найти выражения вроде «на... тебя» (параллельные выражения — «наплевать» или «начхать на тебя»), в эпоху Рабле было обычным выражение «bren en luy» или «bren pour lui» (это последнее выражение Рабле употребляет в прологе к первой книге своего романа). В основе этого жеста и этих выражений лежит буквальное топографическое снижение, т. е. приобщение к телесному низу, к зоне половых* органов. Это — уничтожение, это — могила для снижаемого. Но все такого рода снижающие жесты и выражения амбивалентны. Ведь могила, которую они роют, — телесная могила. Ведь телесный низ, зона половых* органов, — оплодотворяющий и рождающий низ. Поэтому и в образах мочи и кала содержится существенный момент* *рождения, плодородия, обновления, благополучия*. И этот* момент в эпоху Рабле был еще вполне жив и ощущался с полной ясностью. |

с. 156 В известном эпизоде с «панурговым стадом» в четвертой книге романа Рабле купец Dindenot, расхваливая своих баранов, говорит, что их моча обладает чудесной силой повышать плодородие земли, подобно божественной моче. В «Briefve declaration», приложенной к четвертой книге, сам Рабле (или во всяком

случае его современник и человек того же культурного круга) дает такое пояснение к этому месту: «Если бы бог здесь помочился» («Si Dieu y eust pissé»). Это — народное выражение в Париже и во всей Франции между простыми людьми, почитающими все те места особенно благословенными, на которых наш господь помочился или совершил другие естественные выделения, например, слюны, как написано у Иоанна гл. IX, «Lutum fecit ex sputo» («Nostre Seigneur avoit faict excretion de urine ou autre excrement naturel»)[78].

Это место очень показательно. Оно свидетельствует о том, что в ту эпоху в народной легенде и в самом языке испражнения были неразрывно связаны с плодородием и что сам Рабле знал об этой связи и, следовательно, пользовался ею совершенно сознательно. Далее, мы видим, что Рабле нисколько не усомнился соединить представление о «нашем господе» (Notre Seigneur) и о «благословении господнем» с представлением об испражнениях (эти представления были уже соединены в приведенном им «народном выражении»); он не усматривал в этом никакого кощунства и не видел между этими двумя представлениями той стилистической бездны, которая раскрылась между ними уже для людей XVII века.*

с. 157 Приведем еще несколько параллельных примеров, под|тверждающих, что в эпоху Рабле в образах мочи и кала был еще вполне жив и ощутим момент возрождения, плодородия, обновления и благополучия.

В «Baldus» Фоленго (это макароническое произведение, как известно, оказало на Рабле некоторое влияние) есть эпизод, происходящий в преисподней, где Цингар воскрешает юношу, облив его мочой.

В «Удивительной хронике»[79] есть эпизод, где Гаргантюа мочится в течение трех месяцев, семи дней, тринадцати ¾ часов и двух минут и порождает реку Рону и вместе с нею 700 кораблей.

---

[78] См. «Однотомник» Рабле. Изд. L. Moland «François Rabelais. Tout ce qui existe de ses œuvres». Стр. 478.

[79] Это — расширенная и измененная редакция «Великой хроники». Имеется в ней и ряд заимствований из «Пантагрюэля». Издана она, вероятно, в 1534 г. Автор ее — François Girault.

У самого Рабле (вторая книга романа) все теплые целебные источники во Франции и Италии образовались из горячей мочи больного Пантагрюэля.

В третьей книге своего романа (гл. XVII) Рабле дает аллюзию на античный миф, согласно которому Юпитер, Нептун и Меркурий породили Ориона (от греческого *οὐρεῖν* — мочиться) из своей мочи (источник Рабле — «Фасты» Овидия). Он делает эту аллюзию в следующей интересной форме: Юпитер, Нептун и Меркурий «... officialement... forgerent Orion». «Official» — это офицер церковной полиции, но так стали называть — в духе свойственных фамильярной речи снижений — ночной горшок (это словоупотребление зарегистрировано уже в языке XV в.). У нас, как известно, ночной горшок обычно называют «генералом». Отсюда Рабле со свойственной ему исключительной языковой свободой и создал форму «officialement», что должно обозначать «из мочи» (можно было бы перевести — «по-генеральски» или «превосходительно»). В этом примере снижающая
с. 158 и производи|тельная сила мочи весьма своеобразно сочетаются.

Наконец, в качестве параллельного явления, упомянем еще о знаменитом «Manneken-Pis» на одном из городских фонтанов в Брюсселе. Это — древняя фигура мальчика, который мочится со всею откровенностью. Брюссельцы считают его своим «старейшим гражданином» и связывают с его существованием безопасность и благосостояние своего города.

Подобных примеров можно было бы привести множество. В свое время мы еще вернемся к этой теме на другом раблезианском материале. Пока же ограничимся приведенными примерами. Образы мочи и кала амбивалентны, как и все образы материально-телесного низа: они одновременно и снижают-умертвляют и возрождают-обновляют, они и благословенны и унизительны, в них неразрывно сплетены смерть с рождением, родо-
с. 159 вой акт с агонией[80]. В то же время образы эти неразры|вно

[80] В мировой литературе и, особенно, в анонимном устном творчестве мы найдем многочисленные примеры сплетения агонии с актом испражнения или приурочения момента смерти к моменту испражнений. Это — один из распространеннейших способов снижения смерти и самого умирающего. Можно назвать этот тип снижения «темой Мальбрука». Из большой литературы я назову только замечательную, подлинно сатурналиевскую, сатиру Сенеки «Отыквление»,

связаны со *смехом*. Смерть и рождение в образах мочи и кала даны в своем веселом смеховом аспекте. Поэтому образы испражнения в той или иной их форме почти всегда сопутствуют тем веселым страшилищам, которые смех создает как замещения побежденного страшного («нестрашного-страшного»), поэтому образы испражнений неразрывно слились с образом преисподней (к этому мы еще вернемся). Можно сказать, что испражнения — это материя и телесность, *смешные* по преимуществу, это — наиболее подходящая материя для снижающего отелеснивания всего высокого. Поэтому так значительна их роль в готическом* реализме и в романе Рабле, а также и в ходячих снижающих выражениях фамильярной речи. Но когда Гюго говорит в связи с раблезианским миром — «totus homo fit excrementum», он игнорирует возрождающий и обновляющий момент образа испражнений* (и других непристойностей), который был уже давно утерян литературным сознанием Европы[81].

с. 160 Но вернемся к образу мальчика, данному Веселовским. | Мы видим теперь, что метафора «забрызгивать грязью» чрезвычайно неудачна в применении к цинизму Рабле. Это — метафора отвлеченно-морального порядка. Цинизм же Рабле — это система готических* снижений, аналогичных бросанию калом и обливанию мочой. Эта система снижений в тех или иных своих формах и выражениях проникает весь роман с начала и до конца, она организует и такие образы его, которые очень далеки от цинизма в узком смысле слова.

Весь данный Веселовским образ чрезвычайно неудачен. Ведь то, что он изображает как выпущенного на волю наивного

где император Клавдий умирает как раз в момент испражнения. У самого Рабле «тема Мальбрука» встречается в разных вариациях. Например, люди на «Острове ветров» умирают, испуская газы, причем душа у них выходит через задний проход. В другом месте он приводит в пример римлянина, умершего от того,
с. 159 что он издал некий | звук в присутствии императора.

Подобные образы снижают не только самого умирающего, — они снижают и отелеснивают самую смерть, превращают ее в веселое страшилище.

[81] Приведу еще один пример из «Moyen de parvenir», свидетельствующий об отчетливой связи непристойностей с производительной силой и плодородием: «C'est que nostre langue françoise est la plus ample de toutes. Sic probo: elle a le plus de termes pour marquer la copulation, qui est cause que tout est produit; ergo, elle est la plus produisante». (Стр. XLVI).

деревенского мальчика, которому он снисходительно прощает брызги грязи, есть не что иное, как тысячелетиями слагавшаяся народная культура смеха, таящая в себе исключительные и отнюдь не наивные смысловые глубины. Культура смеха и смехового цинизма менее всего может быть названа наивной, и она вовсе не нуждается в нашей снисходительности. Она требует от нас пристального изучения и понимания [82]. |

с. 161 Проявленная Гальяни и Веселовским снисходительность к раблезианским непристойностям, как мы уже сказали, — довольно типичный жест для исследователей. Иногда высказывают и сожаление (впрочем, тоже снисходительное). В самой последней, весьма недурной, монографии о Рабле автор ее — G. Lote — так отзывается о раблезианских непристойностях: «De toute évidence, la pruderie n'a pas été le défaut de son époque, mais parmi ses contemporains, il est l'un de ceux qui ont le plus effrontément bravé l'honnèteté; peut être même la première place lui revient — elle, sans qu'un autre ait quelque chance de lui ravir ce rang». И несколько ниже: «Il a le rire abondant et large, comme les paysans simplets, les moines puérils et les troupiers ingénus».

Почти единственный из раблезистов, который принимал Рабле целиком, в том числе и его непристойности, был Paul Stapfer. Он дает совершенно иные оценки раблезианскому цинизму. Вот, что он говорит: «Plus je lis Rabelais, plus je trouve que les parties grivoises, comprises sans doute dans la portion dédaigneusement laissée à la „canaille", sont les plus exquises d'expression et que la préférence qu'ont toujours eue pour elles la plupart des lecteurs est un choix délicat du goût, non une tentation du démon de la chair». |

с. 162 Но Stapfer руководствовался больше интуитивным чувством того, что непристойности Рабле неотделимы от образного и стилистического целого его романа, что непристойности глубоко

---

[82] Типичную формулу для презрительно-снисходительного отношения к Рабле и его веку дал и Вольтер (в «Sottisier»: «On admire Marot, Amyot, Rabelais, comme on loue des enfans quand ils disent par hasard quelque chose de bon. On les approuve, parce qu'on méprise leur siècle, et les enfans, parce qu'on n'attend rien de leur âge». Это — чрезвычайно характерные слова для отношения просветителей к прошлому и в частности к XVI в. Увы, их слишком часто повторяют в той или иной форме еще и в наше время. Необходимо раз навсегда покончить с совершенно ложными представлениями о наивности XVI в. и готического реализма.

родственны всем остальным элементам его, — дать же правильное объяснение этому Stapfer не мог. Он считал Рабле «величайшим философом и поэтом животной жизни, плоти и чрева». Но он вкладывал в эти слова — «животная жизнь», «плоть», «чрево», — новые суженно-натуралистические значения. Он не раскрыл их связи с амбивалентным материально-телесным низом и их особой продуктивной роли в создании нового исторического мироощущения.

* * *

Мы говорили до сих пор о «цинизме», о «непристойностях», о «площадных элементах» в романе Рабле, — но все эти термины условны и далеко не адекватны тому, что требуется ими обозначить. Прежде всего элементы эти вовсе не являются чем-то изолированным в романе Рабле: они — органическая часть всей системы его образов и его стиля. Изолированными и специфическими эти элементы стали только для нового литературного сознания. В системе готического* реализма и народно-праздничных форм они были существенными моментами в образах материально-телесного низа. Они были, правда, не официальными элементами, но ведь таковой была и вся народно-праздничная литература средневековья, таковым был и смех. Поэтому мы выделяем «площадные» элементы лишь условно. Под ними мы разумеем все то, что непосредственно связано с жизнью площади, что несет на себе печать площадной неофициальности и свободы, но что не может быть отне-
с. 163 сено к формам народно-праздничной литературы в стро|гом смысле слова.

Мы имеем в виду* некоторые явления фамильярной речи — ругательства, божбу, проклятия, — а затем различные речевые жанры площади — «крики Парижа», рекламы ярмарочных шарлатанов и продавцов снадобий и т. п. Все эти явления не отделены китайской стеной от народно-праздничных литературных и зрелищных жанров: они входят в их состав и часто играют в них ведущую стилистическую роль; мы постоянно встречаем их в dits и débats, в дьяблериях, в соти, в фарсах и др. Бытовые и художественные жанры площади очень часто тесно

переплетаются между собой(,) и между ними иногда бывает трудно провести четкую границу. Те же продавцы и рекламисты снадобий были ярмарочными актерами, те же «крики Парижа» были облечены в стихотворную форму и исполнялись на определенную мелодию; стиль речи балаганного зазывальщика ничем не отличался от стиля реклам продавца народных книг (и даже длинные рекламирующие заголовки этих книг обычно построены в стиле площадных зазываний). Площадь позднего средневековья и возрождения была единым и целостным миром, где все «выступления» — от площадной громкой перебранки до организованного праздничного зрелища — имели нечто общее, были проникнуты одной и той же атмосферой свободы, откровенности, фамильярности. И такие элементы фамильярной речи, как божба, клятвы, ругательства, на площади были вполне легализованы и легко проникали во все тяготевшие к площади праздничные жанры (даже в церковную драму). Площадь была средоточием всего неофициального, она пользовалась как бы правами «экстерриториальности» в мире официального порядка и официальной идеологии, она всегда оставалась «за | на-
164
родом». Конечно, эти стороны площади раскрывались полностью именно в *праздничные дни*. Особое значение имели периоды ярмарок, которые приурочивались к праздникам, но тянулись обычно довольно долго. Например, знаменитая ярмарка в Лионе происходила четыре раза в году и продолжалась каждый раз по пятнадцати дней; таким образом, целых два месяца в году Лион жил ярмарочною и, следовательно, в значительной мере *карнавальною* жизнью. На ярмарках всегда царила карнавальная атмосфера, хотя бы и не было карнавала в собственном смысле*.

Праздничная и ярмарочная площадь — это особый второй мир внутри средневекового официального мира. Отражение этого особенного мира в творчестве Рабле мы и проследим. Сначала мы набросаем внешнюю историю соприкосновения Рабле с площадью, а затем раскроем роль в его романе элементов площадной фамильярной речи и некоторых площадных бытовых жанров.

* * *

Рабле отлично знал площадную ярмарочную жизнь своего времени и, как мы дальше увидим, сумел ее понять и отразить в своем романе с исключительною глубиною и силой.

В Fontenay-le-Comte, где в кордельерском монастыре протекала юность Рабле и где он приобщился гуманистической культуре и греческому языку, он в то же самое время приобщался и особой культуре и языку ярмарочной площади. В Fontenay-le-Comte в ту эпоху была славившаяся по всей Франции ярмарка. Она с. 165 справлялась здесь три раза в году. Сюда съезжалось громад|ное количество торговцев и покупателей не только со всей Франции, но и из других государств. По свидетельству G. Bouchet(,) здесь скоплялось очень много иностранцев, особенно немцев. Здесь собирались мелкие бродячие торговцы, цыгане и разный темный деклассированный элемент, которым так богата была эпоха. От конца XVI в. дошло до нас даже утверждение (в «Vie généreuse des Mercelats», 1596 г.), что здесь — в Fontenay-le-Comte — была родина особого а р г о. Здесь Рабле мог наблюдать и слушать всю специфическую жизнь ярмарочной площади.

И в следующий период своей жизни Рабле, совершавший постоянные разъезды по провинции Пуату с епископом Geoffroy d'Estissac'ом, мог наблюдать ярмарки в Saint-Maixent'е и известную ярмарку в Niort'е (о шуме этой ярмарки Рабле упоминает в своем романе). Вообще площадная, ярмарочная и зрелищная жизнь в Пуату в ту эпоху особенно пышно цвела.

Здесь — в Пуату — Рабле мог познакомиться и с другой очень важной стороной площадной жизни — с площадными зрелищами. По-видимому, именно здесь он приобрел те специальные знания жизни театральных подмостков (les échafauds), которые он обнаруживает в своем романе. Театральные подмостки воздвигались прямо на площади и перед ними толпился народ. Замешавшись в эту толпу, Рабле мог присутствовать при постановках мистерий, моралитэ и фарсов. Такие города Пуату, как Montmorillon, Saint Maixent, Poitiers и др., как раз в эту пору славились подобными театральными постановками[83]. Недаром

---

[83] См. по этому вопросу H. C l o u z o t «L'ancien théâtre en Poitou», 1890.

ареной действия фацетии Вильона, рассказанной в четвертой с. 166 книге, Рабле избрал имен|но Saint Maixent и Niort. Театральная культура Франции в ту эпоху была еще вся сверху донизу связана с народной площадью.

В следующий — не освещенный документами — период жизни Рабле (1528–1530 гг.) он, по-видимому, странствует по университетам Бордо, Тулузы, Буржа, Орлеана и Парижа. Здесь он приобщается к жизни студенческой богемы. Это знакомство его с университетской богемой еще более укрепляется в следующий период, когда Рабле штудирует медицину в Монпелье.

Мы уже указывали на громадное значение школьных праздников и рекреаций в истории средневековой культуры и литературы. Веселая рекреативная литература школяров ко времени Рабле уже поднялась в большую литературу и играла в ней существенную роль. Эта рекреативная литература была также связана с площадью. Школьные пародии, травестии, фацетии⟨,⟩ как на латинском, так в особенности на народных языках, обнаруживают генетическое родство и внутреннее сходство с площадными формами. Целый же ряд школьных увеселений непосредственно проходил на площади. Так, в Монпелье, во времена Рабле в праздник королей студенты совершали карнавальные процессии, устраивали танцы на площади. Часто университет ставил моралитэ и фарсы вне своих стен.*

Рабле, по-видимому, принимал и сам деятельное участие в студенческих увеселениях своего времени. J. Plattard предполагает, что во время своей студенческой жизни (особенно в Монпелье) Рабле написал ряд анекдотов, фацетий, веселых диспутов, комических зарисовок и приобрел в формах веселой рекреативной литературы ту опытность, которая могла бы нам объяснить необычайную быстроту создания «Пантагрюэля». |

с. 167 В следующий — лионский — период жизни Рабле его связь с народной ярмарочной площадью становится еще более тесной и глубокой. Мы уже упоминали о знаменитых лионских ярмарках, заполнявших в общей сложности два месяца в году. Площадная и уличная жизнь в Лионе — этом самом городе, — где была громадная итальянская колония, — были вообще чрезвычайно развиты. Рабле сам упоминает в четвертой книге *лионский карнавал*, во время которого носили чудовищное

изображение *обжоры-глотателя* «Maschecroûte», этого типичного *веселого страшилища*. Современники оставили свидетельства и о ряде других лионских массовых праздниках, например, о майском празднике печатников, о празднике избрания «принца ремесленников» и др.

С лионской ярмаркой Рабле был связан и более тесным образом. В издательском и книготорговом деле лионская ярмарка занимала одно из первых мест в мире и уступала только знаменитой франкфуртской. Обе эти ярмарки были существеннейшими органами книжного распространения и литературной пропаганды. Книги выпускались в свет «к ярмарке» (весенней, осенней, зимней). Лионская ярмарка в значительной степени определяла время публикации книги во Франции. Выпуск новинок всегда согласовывался со сроками этих ярмарок. Эти сроки определяли, следовательно, и представление авторами рукописей. Крупнейший раблезист Abel Lefranc очень удачно использовал сроки лионских ярмарок для установления хронологии произведений Рабле. Сроки лионской ярмарки регулировали всю книжную продукцию (даже ученую), но особенно, конечно, массовые издания народных книг и рекреативной литературы[84]. |

с. 168 Рабле, издавший сначала три ученых публикации, стал затем поставщиком именно этой массовой литературы и потому вступил в более интимные отношения с ярмарочной площадью. Ему пришлось уже учитывать не одни сроки ярмарки, но и ее требования, вкусы и тон.

Рабле выпускает почти одновременно не только своего «Пантагрюэля», непосредственно следующего по стопам народной книги «Великая хроника Гаргантюа», но и «Pantagrueline Prognostication» и «Almanach» на 1533 г.

«Pantagrueline Prognostication» — веселая комическая травестия популярных в ту эпоху новогодних предсказаний. Произведение это (всего несколько страничек) переиздавалось и в последующие годы.

Второе из указанных произведений — «Almanach» — это популярный календарь. Такие календари Рабле потом издавал

[84] Даже творчество Гете в известной степени еще регулировалось сроками франкфуртской ярмарки.

и для последующих лет. До нас дошли данные (и даже некоторые фрагменты) о составленных им календарях на 1535 г., на 1541 г., на 1546 г. и, наконец, на 1550 г. Можно предположить, как это делает, например, L. Moland, что этим не исчерпывается серия изданных Рабле календарей, что он издавал их каждый год, начиная с 1533 г., и был, так сказать, присяжным составителем народных календарей, «французским Матвеем Лансбергом».

Оба типа произведений — и «Prognostication» и календари — самым существенным образом связаны с временем, с новым годом и, наконец, с народной ярмарочною площадью*.

Не подлежит никакому сомнению, что и в последующие
с. 169 пе|риоды своей жизни Рабле сохранял и живой интерес и непосредственные связи с народной площадью во всех моментах ее жизни. Но скудные данные его биографии не дают нам в этом отношении никаких определенных и интересных фактов[85]. Но из эпохи последнего путешествия Рабле в Италию до нас дошел очень интересный документ. 14 марта 1549 г. кардинал Жан дю Белле дал в Риме народный праздник по случаю рождения у Генриха II сына. Рабле присутствовал при этом празднике и сделал подробное описание его, использовав для этой цели свои письма к кардиналу Гизу. Описание это было издано в Париже и в Лионе под заголовком: «Sciomachie et festins faits à Rome au palais de mon seigneur reverendissime Cardinal Du Bellay».

В начале этого праздника на площади было разыграно фиктивное сражение с эффектными моментами, с фейерверками и даже с убитыми, которые оказались потом соломенными чучелами. Праздник носил определенно выраженный карнавальный характер, как и все праздники такого рода. Фигурировал здесь и обязательный карнавальный «ад» в виде шара, изрыгающего пламя («Frerot, faisant le bon com-
с. 170 pagnon, courut | aprés ce ballon, et l'appellant gueulle d'enfer

---

[85] Зато биографическая легенда о Рабле изображает нам его как народно-площадную карнавальную фигуру. Жизнь его, по легенде, полна всяческих мистификаций, переодеваний, шутовских проделок. Moland удачно называет Рабле легендарным «un Rabelais de carêmeprenant», т. е. «масленичный Рабле» (или «карнавальный Рабле»).

et teste de Lucifer». См. однотомник изд. Moland, стр. 599). В конце праздника для народа был устроен грандиозный пир с невероятным — совершенно пантагрюэлистским — количеством колбас и вина.

Такие празднества вообще очень характерны для эпохи возрождения. Еще Буркхардт показал, как велико и существенно влияние этих празднеств на художественную форму и мировоззрение ренессанса, на самый дух этой эпохи. Он не преувеличил этого влияния. Оно было даже гораздо большим, чем он думал.*

В празднествах своей эпохи Рабле больше всего интересовался не официально-парадной, а народно-площадной стороной их. Именно эта сторона оказала определяющее влияние на его произведение. На площади он изучал и разнообразнейшие формы народной комики, столь богатой в ту эпоху.

Изображая в первой книге романа занятия молодого Гаргантюа под руководством Понократа (гл. XXIV), Рабле говорит:

«Вместо того, чтобы собирать растения, они посещали лавки москательщиков, собирателей трав и аптекарей, внимательно рассматривали плоды и корни, листья, смолу, семена, всякие чужеземные мази, а равно и способы их подделки. Ходили смотреть акробатов, жонглеров и фокусников, причем Гаргантюа изучал их уловки и движения, прыжки и красноречие, особенно приглядываясь к уроженцам Шони и Пикардии, ибо они от природы большие краснобаи и мастера дурачить людей»[86]. |

с. 171 Этот рассказ об изучении молодым Гаргантюа площадной жизни с полным правом можно истолковать как автобиографическое признание. Рабле сам изучал все эти стороны площадной

---

[86] Приведем подлинный текст: «Et, au lieu d'arboriser, visitoient les boutiques des drogueurs, herbiers et apothycaires, et
с. 171 soigneusement consideroient les fruicts, racines, | feuilles, gommes, semences, axunges peregrines, ensemble aussi comment on les adulteroit. Alloit voir les basteleurs, trejectaires et theriacleurs, et consideroit leurs gestes, leurs ruses, leurs sobressaults et beau parler: singulièrement de ceux de Chaunys en Picardie, car ilz sont de nature grands jaseurs, et beaux bailleurs de baillivernes en matiere de cinges verds».

О жонглерах — уроженцах Шони — есть интересная по материалу работа Édouard Fleury «Trompettes, jongleurs et singes de Chauny», 1874.

жизни. Подчеркнем типичное для площади ренессанса соседство народных зрелищных форм с формами народной медицины, с собирателями трав и аптекарями, с продавцами всевозможных чудодейственных мазей и с медицинскими шарлатанами. Между формами народной медицины и формами народного искусства существовала древняя традиционная связь. Ею объясняется и объединение в одном лице площадного актера и продавца медицинских снадобий. Поэтому и образ врача и медицинский элемент в романе Рабле органически связан со всей традиционной системой образов этого романа. В приведенном отрывке правильно показано непосредственное соседство медицины и балагана в площадной жизни эпохи.

Такова внешняя история соприкосновения Рабле с площадью, с. 172 извлеченная из довольно скудных данных его биографии. | Как же вошла площадь в его роман, как она отразилась в нем?

* * *

Здесь перед нами прежде всего встает вопрос о специфической речевой атмосфере площади, об *особой организации площадного слова*. С этим вопросом мы встречаемся уже в самом преддверии романа Рабле — в его знаменитых «прологах». Мы и начали наше исследование с главы о площадных элементах именно потому, что уже с первых строк его книг мы попадаем в специфическую речевую атмосферу площади.

Как построен пролог к «Пантагрюэлю», т. е. к первой по времени написания и выхода в свет книги романа?

Вот начало пролога:

«Très illustres et très chevaleureux champions, gentilz hommes et aultres, qui voluntiers vous adonnez à toutes gentillesses et honnestetez, vous avez n'a gueres veu, leu, et sceu les grandes et inestimables Chronicques de l'enorme geant Gargantua, et comme vrays fideles les avez creues tout ainsi que texte de Bible ou du Sainct Evangile; et y avez maintes foys passé vostre temps avecques les honorables dames et damoyselles, leur en faisans beaulx et longs narrez, alors que estiez hors de propos: dont estez bien dignes de grande louange et memoire sempiternelle...».

Здесь, как мы видим, переплетается *восхваление* «Хроник Гаргантюа» с *прославлением* тех людей, которые этими «Хрониками» увлекаются. Эти восхваления и прославления выдержаны в рекламирующем духе балаганного зазывальщика и ярмарочного продавца народных книг: ведь они всегда восхваляют не только предлагаемые ими чудеса и книги, но и с. 173 «почтенней|шую публику». Перед нами типичный образец тона и стиля площадных зазываний.

Но, конечно, эти зазывания очень далеки от наивной и непосредственной «серьезной» рекламы. Они насыщены народно-праздничным и готическим* *смехом*. Они *играют* с тем, что рекламируется ими, они вовлекают в эту вольную игру и все «священное» и «высокое», что только подвернется к слову. В нашем примере поклонники «Хроник» сравниваются с «правоверными» (vrais fidèles), верящими в эти «Хроники», «как в тексты библии или святого евангелия», автор считает этих поклонников достойными не только «высокой хвалы», но и «вечной памяти» (mémoire sempiternelle). Создается та особая площадная атмосфера вольной и веселой игры, в которой высокое и низкое, священное и профанное уравниваются в своих правах и вовлекаются в один дружный словесный хоровод. И такой всегда была речь площадных зазываний. На нее не распространялись требования речевой иерархии и условностей (т. е. речевых норм официального общения), она пользовалась привилегиями готического* смеха. Нужно, кстати, отметить, что *народная реклама* всегда *иронична*, всегда в той или иной степени *сама над собою смеется* (такова была и реклама наших коробейников, офеней и др.); на народной площади даже корысть и обман приобретали иронический и полуоткровенный характер. В готическом* площадном и уличном «крике» («cri») всегда звучал смех, звучал с большей или меньшей силой.

Подчеркнем, что в приведенном нами начале «пролога» вовсе нет нейтральных, объективных слов, — здесь все слова с. 174 хва|лебные: «très illustres», «très chevaleureux», «gentillesses», «honnestetez», «grandes», «inestimables» и так далее. Преобладает превосходная степень; в сущности, все здесь дано в превосходной степени. Но это, конечно, не риторическая превосходная

степень, — она здесь иронически и предательски преувеличена и раздута; это — превосходная степень готического* реализма. Это — оборотная (или лучше, лицевая) сторона ругательства.

Далее в нашем прологе мы слышим «крик» ярмарочного врача-шарлатана и продавца лечебных снадобий: он прославляет «Хроники», как великолепное средство от зубной боли, дается и рецепт их употребления: «Хроники» надо обернуть в теплое полотенце и приложить к больному месту. Такие пародийные рецепты — один из распространеннейших жанров готического* реализма[87]. Далее, «Хроники» прославляются как средство, облегчающее страдания венериков и подагриков.

Подагрики и венерики (сифилитики) очень часто фигурируют в романе Рабле и вообще в смеховой литературе XV и XVI вв. Подагра и сифилис — «веселые болезни», являющиеся результатом неумеренного наслаждения едой, питьем, половой жизнью, и потому существенно связанные с материально-телесным низом. Сифилис был тогда еще «модной
с. 175 болезнью»[88], | тема же подагры была распространена уже в готическом* реализме; мы ее встречаем также и у Лукиана[89].

В этой части пролога мы видим традиционное сплетение медицины с искусством; но дело здесь не во внешнем объединении актера и продавца медицинских снадобий в одном лице, — здесь прямо провозглашается целебная сила литературного произведения («Хроник»), развлекающего и вызывающего смех;

---

[87] До нас дошел, например, пародийный рецепт, рекомендующий средство от лысины, относящийся к раннему средневековью.

[88] Сифилис появился в Европе в последние годы XV в. Он назывался «Maladie de Naples». Другое вульгарное название сифилиса «gorre», или
с. 175 «Grand'gorre». «Gorre» — | роскошь, помпа, «Grand'gorre» — пышность, великолепие, роскошь. Вот как говорится о сифилисе в «Le Triomphe de très haulte et puissante Dame Verolle» (1539): «La grosse verolle, la galle de Naples, la gaillardise, la mignonnise, la pomperie».

[89] Лукиан написал комическую трагедию в стихах «Трагоподагра» (герои ее — Подагр и Подагра, врач, палач и хор). Младший современник Рабле Фишарт написал «Podagrammisches Trostbüchlein»; здесь он дает ироническое прославление подагры, которую он рассматривает как последствие жирного безделья. Амбивалентное прославление болезни (преимущественно сифилиса и подагры), как мы сказали, очень распространенное явление той эпохи.

провозглашается это в тоне ярмарочного шарлатана-врача и балаганного зазывальщика; но в прологе к четвертой книге Рабле снова возвращается к этой теме и обосновывает *целебную силу смеха* на учении Гиппократа, Галлена, Платона и других авторитетов.

Перечислив достоинства «Хроник», Рабле продолжает так: «Est ce rien cela? Trouve-moy livre, en quelques langue, en quelque faculté et science que ce soit, qui ait telles vertus, proprietés et
с. 176 prerogatives, et je poieray chopine | de tripes. Non, Messieurs, non, il n'y en a poinct. Il est sans pair, incomparable et sans parragon: je le maintiens jusques au feu exclusive. Et ceuelx qui vouldroient maintenir que si, qu'ilz soient reputes les abuseurs, predestinateurs, emposteurs, et seducteurs».

Кроме типичного для площадной хвалы чрезмерного нагромождения превосходных степеней, здесь дается характерный прием комического доказательства правдивости, комического заклада и клятвы: тому, кто укажет книгу лучше «Хроники», автор готов заплатить «меру потрохов» (т. е. внутренностей, кишок); что лучшей книги нет, автор готов поддерживать «вплоть до костра *исключительно*». Такого рода пародийно-иронические заклады и клятвы характерны для площадного рекламирования.

Обратим особое внимание на «меру потрохов» (заклад автора). Потроха («les tripes») неоднократно фигурируют у Рабле и во всей литературе готического* реализма (в ее латинской части слову «tripes» соответствует слово «viscera»). В данном контексте имеется в виду, конечно, кушанье. Желудок и кишки рогатого скота тщательно промывались, подсаливались и тушились. Заготовлять их впрок нельзя было, и потому в дни убоя скота эти «tripes» поедались без всякой меры и ценились ни во что. Считалось, кроме того, что даже при самой тщательной промывке в них оставалось не менее 10 % кала (к общему количеству
с. 177 потрохов), который, следо|вательно, и поедался вместе с ними. Таковы «tripes». Мы еще встретимся с этим образом в одном из самых замечательных эпизодов «Гаргантюа».

Но почему образ «внутренностей» играл такую роль в готическом* реализме? Внутренности, живот, кишки — это *чрево*, *утроба*, это — *нутро*, это — *жизнь* человека. Но в то же

время это и поглощающая, пожирающая утроба. Этим двояким значением, так сказать, — *верхом* и *низом* этого слова обычно играл готический* реализм. Мы уже приводили цитату из Henri Estienne'а, из которой видно, что в эпоху Рабле было в обычае, опрокидывая стаканчик вина, приговаривать при этом словами из покаянного псалма «сердце чисто созижди во мне, боже, и дух прав⟨:⟩ обнови *во утробе моей*» («in visceribus meis»): ведь вино омывало кишки (viscera). Но дело еще сложнее. Внутренности и кишки связаны с испражнениями и калом. Далее, утроба не только ест и поглощает, но ее и *самое едят и поглощают* (кушанье «tripes»). В «разговорах в подпитии» (в первой книге романа) один из собеседников, собираясь выпить стакан вина, говорит другому: «Не надо ли вам передать что-либо на реку, он (стакан) идет мыть потроха» (их мыли обычно на реке), имея в виду как съеденные им потроха, так и собственную утробу. Далее, внутренности («tripes») связаны со смертью, с убоем и убийством (у нас говорят «выпустить кишки», т. е. убить, зарезать). Наконец, они связаны с рождением: утроба рождает.

Так, в *образе «tripes»* стянуты в один неразрывный готический* узел — *жизнь, смерть, рождение, ис-
с. 178 пражнения, еда*; | это — *центр телесной топографии, где верх и низ переходят друг в друга*. Поэтому для готического* смеха этот образ был излюбленным выражением для амбивалентного материально-телесного низа, умерщвляющего и рождающего, пожирающего и пожираемого. «Качели» готического* реализма, игра верха с низом, в этом образе великолепно раскачиваются, верх и низ, земля и небо сливаются. Мы увидим дальше, какую замечательную готическую* симфонию создал Рабле из игры амбивалентными и разнородными значениями «потрохов» в первых главах «Гаргантюа» (праздник потрохов, разговоры в подпитии, рождение Гаргантюа).

В нашем примере «chopine de tripes», как заклад автора пролога, значит не только нечто малоценное (самое дешевое блюдо), «дерьмо», но также и жизнь, нутро (в смысле «со всеми моими потрохами»). Этот образ и здесь амбивалентен, полон готического* смысла.

Характерен и конец нашего отрывка. После хвалы автор переходит к *ругательствам* (оборотная сторона площадной хвалы): те, кто придерживается иных взглядов на «Хроники», должны быть объявлены — «abuseurs... emposteurs et seducteurs». Все эти три бранных обозначения применялись специально к людям, обвинявшимся в ереси, к тем, кого посылали на костер. Здесь продолжается игра с серьезными и опасными вещами: автор недаром сопоставлял «Хроники» с библией и евангелием, — теперь он также, подобно церкви, всех инакомыслящих в вопросе о «Хрониках» обвиняет в ереси со всеми вытекающими
c. 179 отсюда последствиями. Эта смелая аллюзия на | церковь и церковную политику носит здесь актуальный характер. Об этом свидетельствует четвертое бранное слово — «predestinateurs», что явно имеет в виду протестантов, исповедовавших предопределение.

Таким образом, неумеренное прославление «Хроник», как самой лучшей и единственной в мире книги, такое же прославление тех, кто ее читает и ей верит, готовность отдать за свои убеждения в единоспасительную силу «Хроник» свою жизнь (в иронической амбивалентной форме «меры потрохов»), готовность защищать эти убеждения вплоть до костра (однако, исключительно) и, наконец, обвинение в ереси всех инакомыслящих, — все это с начала и до конца — пародия на единоспасающую церковь, как единственную хранительницу и истолковательницу слова божия (евангелия). Но эта рискованная пародия дана в защитной форме смеха и площадных веселых зазываний, язык и стиль которых безукоризненно выдержаны. Поэтому такая пародия и могла пройти безнаказанно. Балаганного зазывальщика не обвиняли в ереси, что бы он там ни болтал, лишь бы веселый шутовской тон у него был выдержан. Рабле тон выдерживает. Поэтому он и не боится несколько дальше прямо заявить, что «Хроник» за два месяца было продано больше, чем за девять лет было куплено библий.

Переходим к концу пролога. Кончается он *градом площадных проклятий и ругательств* как по адресу своего автора, если он солжет в своей книге хоть единым словом, так и по адресу тех читателей, которые автору не поверят. Вот этот конец: |

с. 180 «Pourtant, affin que je face fin à ce prologe, tout ainsi comme je me donne à cent mille panerées de beaulx diables, corps et ame, trippes et boyaulx, en cas que j'en mente en toute l'hystoire d'un seul mot, pareillement le feu sainct Antoine vous arde, mau de terre vous vire, le lancy..., le maulubec vous trousse, la caquesangue vous viengne, „le mau fin feu de ricqueracque, — aussi menu que poil de vache, — tout renforcé de vif argent, — vous puisse entrer au fondement"; et comme Sodome et Gomorre puissiez tomber en soulphre, en feu et en abysme, en cas que vous ne croyez fermement tout ce que je vous racompteray en ceste presente „Chronicque"».

Этот ряд площадных проклятий, завершающий пролог, очень характерен. Характерен прежде всего уже самый переход от чрезмерной площадной хвалы к чрезмерным же уничтожающим проклятиям. Такой переход совершенно закономерен. Площадная хвала и площадная брань — это как бы две стороны одной и той же медали. Если лицевая сторона — хвала, то оборотная — брань, или наоборот. Площадное слово — двуликий Янус. Площадная хвала, как мы видели, иронична и амбивалентна. Она лежит на границе брани: хваля одно, бранят другое, и нельзя при этом провести четкой границы между ними, нельзя указать, где кончается одно и где начинается другое. Та-
с. 181 кой же | характер носит и площадная брань. Хотя хвала и брань и разделены в языке, но в площадной речи они отнесены как бы к какому-то единому, но двутелому телу, которое хваля бранят и браня хвалят. Поэтому в фамильярной площадной речи так часто бранные слова (в особенности непристойные) употребляются в ласковом и хвалебном смысле (многочисленные примеры из Рабле мы проанализируем в дальнейшем). В конечном* счете готическая* речь (особенно в ее древнейших пластах) была ориентирована на предмет, на мир* в состоянии незаконченной метаморфозы, в состоянии перехода от ночи к утру, от зимы к весне, от старого к новому, от смерти к рождению. Поэтому речь эта сыплет и хвалою и бранью, которые относятся, правда, не к одному явлению, но и не к двум. В нашем примере это не так четко выражено, но амбивалентность, ограниченность и непосредственность перехода от одного к другому — т. е. от хвалы к брани — и известная неопределенность,

«неготовость», адресата этой хвалы и брани и здесь достаточно ясны*[90].

Характерно, далее, и самое содержание употребленных площадных проклятий. Почти все они дают специфический аспект
с. 182 человеческого тела. Первое из них, обращенное к | самому автору, носит анатомизирующий, расчленяющий тело характер: автор отдает себя дьяволам всего — и душу и тело, и внутренности и потроха. Мы снова встречаем здесь «tripes» и «boyaulx», имеющие смысл жизни и телесного нутра (т. е. «отдаю себя всего со всеми потрохами»).

Из семи проклятий, адресованных недоверчивым слушателям, пять насылают болезни: 1) антонов огонь, 2) эпилепсию («mau de terre vous vire»), 3) язвы на ноги и хромоту («le maulubec vous trousque»), 4) кровавый понос («caquesange vous viengne»), 5) рожистое воспаление в задний проход («le mau fin feu... vous puisse entrer au fondement»).

Подобного рода проклятия дают гротескный образ тела: они его жгут, сбрасывают на землю (mau de terre), калечат ноги, вызывают испражнения, поражают зад, — другими словами, они выворачивают тело наизнанку, выпячивают в нем низ (половые* органы). Проклятия всегда характеризуются своей направленностью вниз, в данном случае — на землю, в ноги, в зад.

Два последних проклятия из семи также направлены вниз: 1) «чтобы разразила вас молния» (падающая с верху в низ), и 2) «чтобы вы провалились в серу, огонь и бездну, как Содом и Гоморра» (другими словами — в преисподнюю).

Все эти приведенные нами проклятия даны в традиционных
с. 183 ходячих формулировках. Одно из них — гасконское | («le maulubec vous trousse»), у Рабле оно встречается не раз. Одно

[90] Этот многоликий адресат — площадная ярмарочная толпа, окружающая балаганные подмостки, это — многоликий читатель «Хроник». На этого много-
с. 182 ликого адресата и сыплются хвала и брань: ведь одни из читателей — пред|ставители старого умирающего мира и мировоззрения — агеласты (т. е. люди‹,› не умеющие смеяться), лицемеры, клеветники, представители тьмы, другие — представители нового мира, света, смеха и правды; но все они составляют одну толпу, один народ, умирающий и обновляющийся; и этот один народ и прославляют и проклинают одновременно.

проклятие, поставленное нами в кавычках, судя по рефрену и ассонансам, является отрывком какой-то популярной уличной песенки.

Этот ряд проклятий в конце пролога дает ему очень динамическое завершение. Это — сильный и резкий снижающий жест, это — спуск готических* качелей к самой земле перед их остановкой. Рабле обычно завершает либо ругательством, либо призывом к пиру и выпивке.

Так построен пролог к «Пантагрюэлю». Весь он с начала и до конца выдержан в площадных тонах и в площадном стиле. Мы слышим «крик» балаганного зазывальщика, врача-шарлатана, продавца чудесных снадобий, продавца народных книг, слышим, наконец, площадные проклятия, сменяющие ироническую рекламирующую хвалу и двусмысленное прославление. Таким образом, тон и стиль этого пролога организуются бытовыми рекламными жанрами площадной жизни и речевыми жанрами фамильярного площадного общения. Слово в этом прологе — «к р и к», т. е. громкое площадное слово в толпе, из толпы и обращенное к толпе. Говорящий солидарен с площадной толпой, не противопоставляет себя ей, не учит ее, не обличает, не устрашает, — он с м е е т с я вместе с нею. В его речь не проникает ни единого — даже самого слабого — тона хмурой серьезности, страха, благоговения, смирения. Это — абсолютно веселая, бесстрашная, вольная и откровенная речь, свободно звучащая по ту сторону всяких речевых запретов, ограничений и условностей на праздничной площади. |

с. 184 Но в то же время весь этот пролог в целом, как мы видели, является пародийной травестией церковных методов убеждения. За «Хрониками» стоит евангелие; за чрезмерностью прославления «Хроник», как единоспасающей книги, стоит исключительность церковной истины, за площадною бранью и проклятиями стоит церковная нетерпимость, устрашения и костры. Это — политика церкви, переведенная на язык веселой и иронической площадной рекламы. Но пролог и шире и глубже обычных готических* пародий. Он травестирует самые основы средневекового мышления, самые методы установления истины и убеждения в ней, не отделимые от страха, насилия, хмурой односторонней серьезности и нетерпимости. Пролог вводит

нас в совершенно иную — противоположную — атмосферу бесстрашной, вольной и веселой истины.

Пролог к «Гаргантюа» (т. е. ко второй хронологически книге романа) построен сложнее. Площадное слово сочетается здесь с элементами книжной гуманистической учености и с пересказом одного места из «Пира» Платона. Но ведущим и здесь остается площадное слово и интонация площадной хвалы-брани, только более тонко и разнообразно нюансированные и примененные к более богатому предметно-тематическому материалу.

Начинается пролог с характерного обращения: «Блистательнейшие пьяницы и вы, драгоценнейшие[91] венерики (ибо вам, с. 185 а не кому другому посвящаются мои писа|ния)». («Beuveurs tres illustres et vous Verolles tres precieux»). Этим обращением сразу задается фамильярно-площадной тон всей последующей беседе с читателями (точнее — слушателями, ибо язык прологов — язык устной речи).

В этих обращениях брань и хвала смешаны. Положительная превосходная степень сочетается с полубранными словами «пьяницы» и «венерики». Это — бранная хвала и хвалебная брань, столь характерные для фамильярной площадной речи.

И далее весь пролог с начала и до конца построен как фамильярно-площадная беседа того же балаганного зазывальщика с толпящейся вокруг подмостков публикой. Мы все время встречаемся с обращениями вроде: «вы за него не дали бы и луковицы» («n'en eussiez donné un coupeau d'oignon») — «откройте этот ларец» — «вы найдете» — «к чему, по вашему мнению, клонится мое предисловие и предварение?» — «вы, мои добрые ученики и прочие бездельники» («vous, mes bons disciples, et quelques autres fols de sejour») — «ведь сами же вы говорите» — «случалось ли вам когда-нибудь откупоривать бутылку?» и т. п. Фамильярно-площадной тон всех этих обращений к слушателям совершенно очевиден.

Далее, по всему прологу рассеяны и прямые ругательства, адресованные к третьим лицам: «un frere Lubin, vray croquelardon»;

---

[91] Русский переводчик употребляет слово «изысканные». Слово «precieux» в XVI в. еще не имело значения «изысканный». В этом значении оно стало употребляться только с XVII в.

«si d'adventure il rencontroit gens aussi fols que luy»; «un malautru»; «un Tirelupen 〈...〉; mais bren pour luy»; «un chagrin». |

с. 186 Фамильярная ласковая брань и прямые ругательства организуют речевую динамику всего пролога и определяют его стиль. В начале пролога дается образ Сократа, как его изобразил Алкивиад в платоновском «Пире» (сравнение Сократа с силенами). Это алкивиадовское сравнение Сократа с силенами было очень популярно среди гуманистов в эпоху Рабле. Этим сравнением пользуется Бюде; Эразм приводит его в трех своих произведениях. Из одного из них, именно из Adagium, «Sileni Alcibiadis», по-видимому, непосредственно взял этот образ Рабле (хотя он знал и платоновский «Пир»). Но этот ходячий в гуманистической среде мотив Рабле подчинил речевому стилю своего пролога: он резче подчеркнул амбивалентность хвалы-брани в этом мотиве.

Вот как пересказывает Рабле сделанную Алкивиадом характеристику Сократа:

«Именно таким, по словам Алкивиада, и был Сократ, потому что, взглянув на него снаружи и оценив по внешности, вы за него не дали бы и луковицы, — так некрасив он был телом и забавен на вид: нос острый, взгляд бычий, лицо глупое, обхождение простецкое, одежда грубая, достатка у него не было, в женщинах был он неудачлив, неспособен ни к какой службе; все-то он смеялся и подшучивал, скрывая свое божественное знание. Но откройте этот ларец — и вы найдете внутри небесное неоценимое снадобье: разумение сверхчеловеческое, добродетели изумительные, мужество непобедимое, трезвость не-
с. 187 сравненную, | довольство стойкое, твердость совершенную и невероятное презрение ко всему, из-за чего люди столько стараются, суетятся, работают, плавают и воюют».

Здесь нет резких (по содержанию) отступлений от прототипа (т. е. от Платона и от Эразма), — но тон этого противопоставления внешнего и внутреннего облика Сократа стал более фамильярным: подбор слов и выражений в характеристике внешности и самое их нагромождение приближают эту характеристику к бранному ряду, к обычному раблезианскому нагромождению ругательств; мы чувствуем за этим словесным рядом скрытую динамику брани-ругательства. Характеристика

внутренних качеств Сократа также усилена в направлении к хвале-прославлению: это — нагромождение превосходных степеней; за этим словесным рядом мы чувствуем скрытую динамику площадной хвалы.

Отметим одну чрезвычайно характерную подробность. По Платону (в «Пире»), «силены» продаются в лавках скульпторов и, если их раскрыть, то внутри оказывается изображение бога. Рабле переносит «силены» в лавки аптекарей, которые, как мы знаем, посещал молодой Гаргантюа, изучая площадную жизнь, и внутри их оказываются всевозможные снадобья, в том числе и популярное медицинское снадобье — порошок из драгоценных камней, которому приписывались целебные свойства. Перечисление этих снадобий (мы его здесь не приводим) приобретает характер громкой рекламы аптекарей и врачей-шарлатанов, | столь обычный в площадной жизни эпохи Рабле. с. 188

И все остальные образы этого пролога проникнуты той же площадной атмосферой. Повсюду мы чувствуем площадную хвалу-брань, как основную движущую силу всей речи, определяющую ее тон, стиль, динамику. В прологе почти вовсе нет объективных слов, т. е. слов нейтральных к хвале-брани. Повсюду мы встречаем сравнительную и превосходную степень рекламного типа. Например, «запах вина куда вкуснее, веселее, ценнее, нежнее и небеснее запаха елея!» или «эти прекрасные лакомые книги». Здесь, в первом случае, мы слышим площадную и уличную ритмическую рекламу торговцев; во втором случае эпитет «лакомый» — такая же рекламная характеристика высокосортности дичи и мяса. Повсюду «кричит» та площадь, которую изучал молодой Гаргантюа под руководством мудрого Понократа, площадь с «лавками собирателей трав и аптекарей», с «чужеземными мазями», с «уловками» и «красноречием» уроженцев Шони, — «мастеров дурачить людей». В эту атмосферу площади погружены и все образы новой гуманистической культуры, которых так много в этом прологе.

Приведем конец пролога:

«Or, esbaudissez vous, mes amours, et gaiement lisez le reste, tout à l'aise du corps et au profit des reins. Mais escoutez, vietzdazes, que le maulubec vous trousque; vous souvienne de boire à my pour la pareille, et je vous plegeray tout ares metys». |

с. 190 Как видим, пролог кончается в несколько ином тоне, чем пролог к «Пантагрюэлю»: вместо ряда площадных проклятий здесь — приглашение повеселиться за чтением и хорошенько выпить. Однако и здесь есть ругательства и проклятия, но употребленные в ласковом значении. Одним и тем же лицам адресованы и «mes amours» и ругательство «vietzdazes» (собственно — половой орган осла) и уже знакомое гасконское проклятие «que le maulubec vous trousque». В этих заключительных строках пролога дан весь раблезианский комплекс в его простейшем выражении: веселое слово, непристойное ругательство, пир. Но это есть и простейшее праздничное выражение амбивалентного материально-телесного низа: смех, еда, производительная сила, хвала-брань. Так завершается этот пролог.

Ведущие образы всего пролога — пиршественные образы. Автор прославляет вино, которое во всех отношениях лучше елея (елей — символ благочестивой мудрости и благоговения, а вино — свободной и веселой мудрости). Большинство эпитетов и сравнений, которые Рабле применяет к духовным вещам, носят(,) так сказать(,) съедобный характер. Он здесь и прямо заявляет, что пишет свои произведения только во время еды и питья, и прибавляет: «Это самое подходящее время для писания о таких высоких материях и глубоких вопросах, что знал уже Гомер, образец всех филологов, и Энний, отец всех поэтов...». Наконец, центральный мотив пролога — предложение читателям искать сокровенный смысл в его произведениях — также выражен | с. 191 в образах еды, разгрызания и пожирания: автор сравнивает этот сокровенный смысл с костным мозгом и рисует образ собаки, которая разгрызает кость, находит скрытый в ней мозг и пожирает его. Этот образ *пожирания сокровенного смысла* чрезвычайно характерен для Рабле и для всей системы народно-праздничных образов. Здесь мы касаемся этого лишь попутно. Пиршественным образам в романе Рабле мы посвящаем особую главу.

Площадное слово играет ведущую роль и в прологе к третьей книге, самом замечательном и богатом мотивами из всех прологов Рабле.

Начинается этот пролог с обращения: «Люди добрые, пьяницы преславные, и вы, подагрики мои драгоценнейшие, видели ли

вы когда-нибудь Диогена, философа циника?». И далее весь пролог развертывается в форме площадной фамильярной беседы со слушателями, полной элементов народной комики, игры слов, поговорок, словесных травестий. Это — вступительная к представлению беседа балаганного зазывальщика. Начальный тон этого пролога J. Plattard совершенно справедливо определяет так: «Le ton de ce prologue à son début est celui d'un boniment, qui admet de grosses facéties» (в комментариях к ученому изданию Рабле под ред. Abel Lefranc'a).

Кончается пролог к третьей книге изумительной по своей
с. 192 живости и динамике площадной бранью. Автор пригла|шает своих слушателей пить полными стаканами из его неисчерпаемой, как рог изобилия, бочки. Но он приглашает только добрых людей, любителей вина и веселья, умеющих выпить. Прочих же — паразитов и педантов, кляузников и придир, надутых и чванных лицемеров — он гонит прочь от своей бочки:

«Прочь, собаки! Убирайтесь с дороги! К дьяволу! Эй, каналья, что ты застишь мне солнце!

Как! Вы явились сюда, чтобы украсть мое вино и мочиться возле моей бочки?

Проваливайте отсюда, святоши! Вон, лицемеры!

Прочь отсюда, пустосвяты, ко всем чертям!

Как! Вы еще здесь?

Я готов отказаться от своей доли в Папимании, если мне удастся нагнать кого-нибудь из них! А ну-ка, ну-ка! Да уйдете же вы наконец!»

Перевод передает только динамику этой площадной сценки, но в переводе подлинник сокращен и его выражения сильно смягчены. Вот так звучит эта сценка у Рабле:

«Arriere, mastins! hors de la quarriere! hors de mon soleil, cahuaille au diable! Venez vous icy culletans articuler mon vin et compisser mon tonneau? Voyez cy le baston que Diogenes par testament ordonna estre prés luy posé aprés sa mort, pour chasser et esrener ces larves bustuaires et mastins cerbericques. Pourtant, arriere, cagotz! Aux ouailles mastins! Hors d'icy, caphards! de par le diable, hay! Estes vous encores là? Je renonce ma part de papimanie, si je vous happe. GZZ, gZZZ, gZZZZZZ, Davant,
с. 193 davant! Iront ilz? Jamais | ne puissiez vous fianter que à sanglades

d'estrivieres! Jamais pisser que à l'estrapade, jamais eschauffer que à coups de baston!»

Ругательства и побои здесь имеют более определенного адресата, чем в прологе к «Пантагрюэлю». Этот адресат — представители мрачной старой правды, средневекового мировоззрения, «готического мрака». Они мрачно-серьезны и лицемерны. Они — носители мрака преисподней («larves bustuaires et mastins cerbericques»), они, поэтому, застят солнце. Они — враги новой, вольной и веселой правды, которая представлена здесь бочкой Диогена, превратившейся в бочку с вином. Они осмеливаются критиковать это вино веселой истины и мочиться в бочку. Здесь имеются в виду доносы, клеветы, гонения этих агеластов на веселую правду. Рабле дает интересную форму брани. Эти враги пришли, чтобы «culletans articuler mon vin...». Слово «articuler» значит «критиковать», «обвинять», но Рабле слышит в нем и слово «cul» («зад») и придает ему бранный характер. Именно для того, чтобы превратить слово «articuler» в ругательство, он настраивает его на «cul»: для этого он ставит впереди слово «culletans» («виляя задом»). В заключительной главе
с. 194 «Пантагрюэля» Рабле при|меняет этот способ брани в более развернутом виде. Он говорит там о лицемерных монахах, которые проводят время за чтением «Пантагрюэлистических книг», но не для веселья, а для доносов и клеветы на них, и поясняет: «scavoir est arti*cul*ant, monarti*cul*ant, torti*cul*ant, *cul*letant, *couil*letant et diabli*cul*ant, c'est à dire columniant...».

Таким образом(,) духовная цензура (имеется в виду цензура Сорбонны), эта клевета на веселую правду, сбрасывается в телесный низ, к заду (cul) и к половым* органам (couilles). В следующих за этим строках Рабле углубляет это готическое* снижение, сравнивая духовных цензоров с теми оборванцами, которые по деревням в сезон вишни роются в детских испражнениях, выбирая из них вишневые косточки для продажи.

Вернемся к завершению пролога. Его динамичность усиливается еще тем, что Рабле вводит традиционный крик пастухов, с помощью которого они науськивали собак (он передан с помощью gzz, gzzz и т. д.). Последние строки пролога — резкое бранное снижение. Чтобы выразить абсолютную бездарность и непродуктивность мрачных клеветников на вино веселой истины,

автор заявляет, что они неспособны даже мочиться, испражняться и приходить в чувственное возбуждение, если их предварительно не изобьют. Другими словами(,) их продуктивность вызывается только страхом и страданием («sanglades d'estrivieres» с. 195 и «a l'estrapade» — термины пы|ток и площадных наказаний кнутом). Этот мазохизм мрачных клеветников является здесь готическим* пародийным снижением с т р а х а и с т р а д а н и я, этих ведущих категорий средневекового мировоззрения. Образ испражнений от страха является традиционным снижением не только труса, но и самого страха: это — одна из важнейших разновидностей «темы Мальбрюка». Эту тему Рабле подробно разрабатывает в последнем написанном им самим эпизоде, завершающем четвертую книгу. Панург, который в последних двух книгах романа (особенно в четвертой) стал благочестивым и трусливым человеком, напуганный мистическими фантазиями, принял в темном трюме кота за дьявола и со страха обделался. Таким образом, порожденное страхом мистическое видение обернулось обильными испражнениями. Рабле дает тут же и медицинский анализ этого явления:

«Задерживающая сила нерва, управляющего сфинктером (иначе: кольцом заднего прохода), ослабела от сильного страха, явившегося результатом его фантастических видений, а тут еще раздался грохот канонады, казавшейся в каютах гораздо страшнее, чем на палубе. Вообще, одним из симптомов и проявлений страха следует считать то, что в таких случаях обыкновенно приоткрывается решетка затвора, придерживающая до поры до времени фекальную массу» (кн. IV, гл. XVII).

Далее Рабле рассказывает историю о сиенце Пандольфо с. 196 де ла Кассино, который, страдая запором, упросил | крестьянина напугать его вилами, после чего он отлично облегчился. Рассказывает он и другую историю о том, как Вильон похвалил английского короля Эдуарда за то, что тот повесил в своем клозете герб Франции, внушавший королю страх. Этим король думал унизить Францию, но на самом деле вид страшного для него герба помогал ему облегчаться (это — весьма* древняя история, дошедшая до нас в нескольких вариациях*, начиная с XIII в., относящаяся* к различным историческим лицам). Во всех этих историях страх — средство от запора.

Снижение страдания и страха путем перевода их в телесный низ, в зону испражнений и половой* жизни, является чрезвычайно существенным моментом в общей системе снижения средневековой серьезности, неразрывно связанной со* страхом и страданием. Этому снижению мрачной серьезности посвящены* все прологи Рабле. Мы видели, что пролог к «Пантагрюэлю» пародийно травестировал на веселом языке площадной рекламы мрачные* методы средневекового* установления единоспасающей истины и убеждения в ней других. Пролог к «Гаргантюа» снижает «сокровенный смысл» и «тайну», «ужасающие мистерии» религии, политики и экономики путем перевода их в пиршественный план еды и питья. Смех должен освободить веселую правду о мире от затемняющих ее оболочек мрачной лжи, сотканных серьезностью страха, страдания и насилия.

Таковы же и темы пролога к третьей книге. Это — защита
с. 197 веселой истины и права на смех. Это — снижение | мрачной и клеветнической средневековой серьезности. Заключительная сцена ругани и изгнания мракобесов, разыгранная у Диогеновой бочки с вином (образ* веселой и вольной правды), дает динамическое завершение всему этому снижению.

Было бы совершенно неправильно думать, что раблезианское снижение страха и страдания путем их сведения к испражнениям является грубым цинизмом. Нельзя забывать, что образ испражнений, как и все образы материально-телесного низа, амбивалентен, что в нем был жив и ощутим момент производительной силы, рождения, обновления. Мы уже приводили доказательства этому. Мы находим здесь и новые. Говоря о «мазохизме» мрачных клеветников, Рабле рядом с испражнениями ставит половое возбуждение, т. е. способность к производительному акту.

В конце четвертой книги Панург, обделавшийся под влиянием мистического страха и осмеянный за это своими спутниками, освободившись* от своего страха и повеселев, произносит следующие слова:

«Ha, ha, ha, Houay! Qua diable est-ce cy? Appellez vous cecy foire, bren, crottes, merde, fiant, dejection, matiere fecal, excrement, repaire, laisse, esmeut, fumée, estron, scybale ou spirate? C'est,

croy je, safran d'Hibernie. Ho, ho, hie. C'est safran d'Hibernie. Cela! Beuvons!»

Это — последние слова четвертой книги и, в сущности, по-
.198 следние слова и всего романа, написанные са|мим Рабле. Здесь дается пятнадцать синонимов для кала, — от вульгарнейших до ученых (русский перевод дает только четыре). В заключении кал объявляется «гибернийским шафраном», т. е. чем-то весьма драгоценным и приятным. И кончается эта триада призывом выпить, что на языке раблезианских образов значит: приобщиться истине.

Здесь раскрывается амбивалентность образа кала, его связь с возрождением и обновлением и его особая роль в преодолении страха. *Кал — это веселая материя.* В древнейших скатологических образах, как мы уже говорили, кал связан с производительной силой и с плодородием. С другой стороны, *кал мыслится как нечто среднее между землею и телом*, нечто *роднящее* их. Кал также нечто среднее между живым телом и телом мертвым, разлагающимся, превращающимся в землю, в *удобрение*; тело отдает кал земле при жизни; *кал оплодотворяет землю, как и тело умершего человека.* Все эти оттенки значения Рабле еще отчетливо ощущал и осознавал, и они, как мы увидим дальше, не были чужды и его медицинским воззрениям. Для него, как для художника и наследника готического* реализма, *кал* был, кроме того, *веселой и отрезвляющей материей, снижающей и ласковой одновременно, сочетающей в себе могилу и рождение в их наиболее улегченной и нестрашно-смешной форме.*

Поэтому ничего грубо-циничного нет и не может быть в скатологических образах Рабле (как и в аналогичных образах готи-
.199 ческого* реализма и* фольклора). Забра|сывание калом, обливание мочой, осыпание градом скатологических ругательств старого и умирающего мира (и одновременно — рожающего) — это *веселое погребение* его, совершенно аналогичное (но в плане смеха) забрасыванию могилы ласковыми комьями земли или посеву — забрасыванию семян в борозду (в лоно земли). В отношении мрачной и бестелесной средневековой правды это есть ее веселое отелеснивание, ее смешное* приземление.

Всего этого нельзя забывать при анализе скатологических образов, которых так много в романе Рабле.

Вернемся к прологу к третьей книге. Мы пока коснулись только его начала и* конца. Начинается он площадным «криком» балаганного зазывальщика, а кончается площадной бранью. Но здесь дело этими уже знакомыми нам площадными формами еще не исчерпывается. Площадь здесь раскрывает новую и очень существенную свою сторону. Мы слышим голос площадного герольда-глашатая, объявляющего о мобилизации, об осаде, о войне и мире, обращающегося с призывом ко всем сословиям и цехам. Мы видим историческое лицо площади.

Центральный образ третьего пролога — Диоген и его поведение во время осады Коринфа. Образ этот, по⟨-⟩видимому, непосредственно заимствован Рабле из трактата Лукиана «Как следует писать историю», но ему был также хорошо известен и латинский перевод этого эпизода, данный Бюде в его посвящении к «Аннотациям к пандектам». Но краткий эпизод этот у Рабле совершенно преобразился. Он полон аллюзий на
с. 200 современные события борь|бы Франции с Карлом V и на оборонные мероприятия, предпринятые в Париже. Эти мероприятия граждан изображены во всех деталях. Дается знаменитое перечисление оборонных работ и вооружений. Это — самое богатое в мировой литературе перечисление военных объектов и оружия: например, только для шпаги дается тринадцать терминов, для копья — восемь терминов и т. п.

Это перечисление различных видов оружия и оборонных работ носит специфический характер. Это — *громкая площадная номинация*. Примеры таких номинаций мы встречаем в литературе позднего средневековья, особенно часто в мистериях, в частности⟨,⟩ мы встречаем здесь и длинные перечисления (номинации) вооружений. Так, в «Мистерии ветхого завета» (XV в.) офицеры Навуходоносора во время смотра перечисляют вооружения своих частей:

«Guydons, lances, javelotz, dards
Bombardes, canons, serpentines,
Haubergeons, jaques, brigandines...» и т. д. —

всего перечисляется таким образом 43 вида оружия.

В другой мистерии «Passion de Saint Quentin» (конец XV в.), вообще очень богатой всякого рода номинациями, начальник римского войска дает аналогичное перечисление 45-ти видов оружия.

Эти перечисления носят парадно-площадной характер. Это — смотр и показ вооруженных сил, долженствующий импонировать народу. Аналогичные номинации через герольда-глашатая
с. 201 различных родов оружия, полков (знамен) давались при | призывах и мобилизациях и при вступлениях в поход (см. у Рабле призыв Пикроколя); аналогичны номинации имен награжденных, имен павших и т. п. Все это — громкие, торжественные, монументальные номинации, долженствующие импонировать самым количеством имен и названий, самою длиною своею (как и в данном случае у Рабле).

Длинные перечисления имен, названий или нагромождение глаголов, эпитетов, перечисления, занимающие иногда по несколько страниц, были обычны в литературе XV и XVI вв. Их чрезвычайно много и у Рабле; например, в том же третьем прологе даются 64 глагола для обозначения всех тех действий и манипуляций, которые проделывает Диоген со своей бочкой (здесь они должны служить параллелью к военной активности граждан); в той же третьей книге дается 303 эпитета, характеризующих мужской половой орган в хорошем и дурном состоянии и 208 эпитетов для характеристики степени глупости шута Трибуле; в «Пантагрюэле» перечисляются 143 названия книг, находящихся в библиотеке Сен-Виктора; в той же книге при описании преисподней перечисляется 79 персонажей; в четвертой книге перечисляются 154 имени поваров, вошедших в «свинью» (эпизод колбасной войны); в той же книге даются 212 сравнений при описании Каремпренана и перечисляются 138 блюд, подносимых гастролятрами своему богу. Все эти перечисления-номинации проникнуты хвалебно-бранной (притом гипер-
с. 202 болизирую|щей) тенденцией. Но, конечно, между отдельными перечислениями имеются существенные различия(,) и они служат разным художественным целям. К художественному и стилистическому значению этих перечислений мы еще вернемся в последней главе. Здесь мы отмечаем лишь один специфический тип — парадно-площадную м о н у м е н т а л ь н у ю номинацию.

Эта номинация вносит в пролог совершенно новый тон. Никакого герольда-глашатая Рабле, конечно, не вводит — перечисление дается тем же автором, который говорил тоном балаганного зазывальщика, «кричал» рекламирующим тоном уличного торговца, осыпал площадной бранью своих врагов. Теперь он говорит торжественно-монументальным тоном площадного глашатая. И в этом тоне явственно звучит национальный патриотический подъем тех дней, когда писался пролог. Сознание исторической важности момента находит себе и прямое выражение в следующих словах: «... ay imputé à honte plus que mediocre estre veu spectateur ocieux de tant vaillans, disers et chevaleureux personnaiges, qui(,) en veue et spectacle de toute Europe jouent ceste insigne fable et tragicque comedie». Подчеркнем попутно з р е л и щ н ы й   о т т е н о к в этом осознании и выражении исторической важности момента.

Но даже и этот торжественно-монументальный тон переплеc. 203 тается в прологе с другими тонами площадной сти|хии, например, с непристойной шуткой о коринфских женщинах, которые по-своему служили обороне, с знакомыми нам тонами фамильярных обращений, площадной брани, проклятий и божбы. Площадной смех и здесь не перестает звучать. Историческое сознание Рабле и его современников вовсе не боится этого смеха.

Центральная тема пролога — поведение Диогена во время осады Коринфа. Он не принимает участия в военной активности своих сограждан. Но чтобы проявить свою деятельность в этот важный исторический момент, он выкатывает свою бочку к валу и проделывает над ней всевозможные, но одинаково практически бессмысленные и бесцельные манипуляции. Мы уже говорили, что для характеристики этих манипуляций с бочкой Рабле дает 64 глагола, почерпая их из различных областей техники и ремесел. Эта суетня и хлопотня вокруг бочки пародийно травестирует практически серьезную деятельность граждан. Но здесь нет никакого отрицания этой практически серьезной деятельности. Акцент лежит на том, что веселое травестирование Диогена также полезно и необходимо, что и Диоген по-своему служит защите Коринфа. Нельзя быть праздным, — но смех вовсе не праздное занятие. Право на смех и на веселое пародирование любой серьезности противопоставлено здесь*

не героическим гражданам Коринфа, а мрачным клеветникам и лицемерам, врагам вольной и веселой правды. Поэтому когда автор пролога отождествляет свою роль с ролью Диогена при с. 204 осаде Коринфа, он превра|щает диогенову бочку в бочку, наполненную вином (излюбленный раблезианский образ для веселой и вольной правды). Мы уже разобрали ту площадную сценку изгнания клеветников и агеластов, которая разыгрывается у этой бочки.

Таким образом, и пролог к третьей книге посвящен развенчанию односторонней серьезности и защите *прав смеха*, которые остаются за смехом даже и в серьезнейших условиях исторической борьбы.

Той же теме посвящены и оба пролога к четвертой книге (т. е. так называемый «старый пролог» и посвятительное послание кардиналу Одэ). Здесь Рабле, как мы уже говорили, развивает свою доктрину *о веселом враче и о целительной силе смеха*, основываясь на Гиппократе и других авторитетах. В этих прологах много площадных элементов (особенно в старом прологе). Мы остановимся здесь только на образе веселого врача, увеселяющего своих больных, от лица которого и дается пролог.

Следует подчеркнуть, что этот образ врача, говорящего в прологе к четвертой книге, включает в себя существенные фольклорные и* народно-площадные черты. Образ врача у Рабле очень далек от узко-профессиональной жанровой карикатуры на врача в литературе последующих эпох. Этот образ сложен, универсален и амбивалентен. В его внутренне*-противоречивый состав входят, как верхний предел, — «врач подобный богу» Гиппократа и, как нижний предел, — врач-скатофаг (пожиратель кала) с. 205 античной ко|медии, мима и средневековых фацетий. Врач имеет существенное отношение к борьбе между жизнью и смертью в человеческом теле и особое отношение к родам и к агонии, он участник рождения и смерти. Ведь врач имеет дело не с завершенным, замкнутым и готовым телом, — но именно с телом рождающимся, становящимся, беременным, рожающим, испражняющимся, больным, умирающим, расчленяемым на части, т. е. с тем самым телом, которое мы встречаем в проклятиях, ругательствах, в божбе, вообще во всех гротескных образах, связанных

с материально-телесным низом. Врач, как участник и свидетель борьбы между жизнью и смертью в теле больного, особым образом связан и с испражнениями, особенно с мочой, роль которой в старой медицине была огромна. На старинных гравюрах врача обычно изображали держащим в руке на уровне глаз стакан с мочой[92]. В моче он читал судьбу больного, она решала вопрос жизни и смерти. В послании к кардиналу Одэ, приводя примеры суровых врачей, Рабле передает характерный вопрос больного, обращенный к врачу: «Et ma urine, vous dict elle poinct que je meure?» Таким образом, моча и другие испражнения (кал, рвота, пот) в плоскости старой медицины получали вторичное дополнительное отношение к жизни и смерти (помимо своей ранее выясненной нами связи с телесным низом и землей). |

с. 206 Этим еще не исчерпываются все гетерогенные элементы, входящие в сложный и противоречивый образ врача. Тем цементом, который связывал все эти чужеродные моменты — от высокого гиппократовского предела до нижнего ярмарочного, — для Рабле был именно смех в его универсальном и амбивалентном значении. В том же послании к кардиналу Одэ Рабле дает чрезвычайно характерное образное определение медицинской практики: «De faict, la pratique de médecine bien proprement est par Hippocrates comparée à un combat et farce jouée à trois personnages, le malade, le médecin, la maladie».

Фарсовое восприятие врача и борьбы жизни со смертью со скатологическими аксессуарами и с универсализмом значений характерно для всей эпохи Рабле. Мы встречаемся с ним у некоторых писателей XVI в. и в анонимной литературе фацетий, соти и фарсов. Так, например, в одной соти беззаботные и веселые «дети Глупости» поступают на услужение к «Миру». Но «Миру» нельзя угодить; он придирчив; очевидно, «Мир» болен; к нему приглашают врача, который исследует мочу «Мира» и находит у него мозговую болезнь; оказывается, «Мир» одержим страхом перед мировой катастрофой, перед гибелью в потопе и огне. В заключение «детям Глупости» удается вернуть «Мир» к веселому настроению и беспечности.

---

[92] Одна из таких гравюр, заимствованная из одной книжки 1534 г., воспроизведена в монографии G. Lote; см. G. L o t e, op. cit.⟨,⟩ стр. 164–165, табл. VI.

По сравнению с Рабле здесь, конечно, все гораздо примитивнее и грубее, но традиционный состав образов очень | близок к раблезианскому (включая и потоп и огонь в их карнавальном аспекте). Универсализм и космичность образов в соти резко подчеркнуты, но они носят здесь несколько отвлеченный характер, граничащий с аллегорией. с. 207

* * *

Такова роль площадного слова и смеха в прологах Рабле. Теперь мы рассмотрим отдельно некоторые речевые жанры площади и прежде всего площадные «крики». Мы говорили, что эти практические жанры проникают в художественную литературу эпохи и часто играют в ней существенную стилистическую роль. Мы видели это и ⟨в⟩ разобранных нами прологах.

Остановимся прежде всего на самом простом, и наименее* существенном для Рабле площадном жанре — на «криках Парижа» («Cris de Paris»).

«Крики Парижа» — это громкая реклама парижских торговцев.[93] Этим крикам придавалась ритмическая стихотворная форма; каждый определенный «крик» — это четверостишие, посвященное предложению и восхвалению одного определенного товара. Первый сборник «криков Парижа», составленный Guillaume de Villeneuve, относится к XIII в., последнее же собрание «криков» Clément Jannequin'а относится уже к середине XVI в. (это «крики» современные Рабле). Имеется довольно богатый материал и для промежуточных эпох, особенно для первой половины XVI в. Таким образом, историю этих знаменитых «криков» | можно проследить на богатейшем материале на протяжении почти четырех веков.[94] с. 208

---

[93] У нас еще до сих пор живо выражение «последний крик моды» («dernier cri»).

[94] См. о «криках Парижа» книгу Alfred Franklin «⟨La⟩ vie privée d'autrefois», том I: «L'Anonce et la Réclame», Paris, 1887 г. — здесь показаны крики Парижа разных эпох. См. также J. G. Kastner «Les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires», Paris, 1857 г.

«Крики Парижа» пользовались большой популярностью. Был даже создан особый «Фарс криков Парижа»[95], подобно тому как в XVII в. были созданы «Комедия пословиц» и «Комедия песен». Фарс этот был построен на «криках Парижа» XVI века. У великого французского художника XVII в. Abraham Bosse есть картина под названием «⟨Les⟩ cris de Paris», где изображены мелкие уличные торговцы Парижа.

«Крики Парижа» — очень важный документ эпохи не только для историка культуры и историка языка, но и для литературоведа. Они не носили того специфического и ограниченного характера, как реклама нового времени, да и сама литература, даже в своих высоких жанрах, вовсе не была замкнута ни для каких видов и форм человеческого слова, какой бы практический и «низменный» характер они ни носили. Национальный французский язык в ту эпоху впервые становился языком большой литературы, науки и высокой идеологии. До этого он был языком площади, улицы, базара, языком мелких торговцев, языком «криков Парижа», удельный вес которых в живом словесном с. 209 творчестве в этих условиях был довольно значи|тельным.

Роль «криков Парижа» в площадной и уличной жизни города была громадной. Улицы и площади буквально звенели от этих разнообразнейших криков. Для каждого товара — еды, вина или вещи — были свои слова и своя мелодия крика, своя интонация, т. е. свой словесный и музыкальный образ. Как велико было это разнообразие⟨,⟩ можно судить по сборнику Truquet 1545 г. — «Сто семь криков, которые кричат ежедневно в Париже». Но этими ста семью разными криками, приведенными в сборнике, дело не исчерпывалось: их можно было слышать в течение дня гораздо больше. Необходимо еще напомнить, что в ту эпоху не только вся без исключения реклама была устной и громкой, была «криком», но и всякие вообще извещения, постановления, указы, законы и т. п. доводились до народа в устной и громкой форме. Роль звука, роль громкого слова в бытовой и культурной жизни эпохи была громадной: она была несравненно большей, чем даже теперь — в эпоху радио. XIX же век

[95] «Farce des Cris de Paris», он переиздан в «Ancien Théâtre françois» Viollet-le-Duc, т. II, стр. 322.

по сравнению с эпохой Рабле был просто немым веком. Этого нельзя забывать при изучении стиля XVI в., и в особенности стиля Рабле. Культура народного вульгарного языка была в значительной степени культурой громкого слова под открытым небом, на площадях и улицах. И в этой культуре словам «криков Парижа» принадлежало свое весьма значительное место. |

с. 210 Какое же значение имели эти «крики Парижа» для творчества Рабле?

В самом романе имеются прямые аллюзии на эти «крики». Когда король Анарх был разбит и свергнут с престола, Панург решил приучить его к труду и сделал его продавцом зеленого соуса. Он стал учить короля «кричать» зеленый соус, чему жалкий и неспособный король далеко не сразу мог научиться. Рабле не приводит текста «крика», но в уже названном нами сборнике «Truquet» (1545 г.) в числе ста семи криков имеется и «крик» зеленого соуса. Вот он:

«Vous faut il point de sauce verte?
C'est pour manger carpe et limande:
Celui qui en veut, en demande,
Tandis que mon pot est ouvert».

Но дело вовсе не в прямых или косвенных аллюзиях Рабле на «крики Парижа». Вопрос об их влиянии и об их параллельном значении надо ставить и шире и глубже.

Прежде всего необходимо напомнить о громадной роли рекламирующих тонов и рекламирующих номинаций в романе Рабле. В этих тонах и номинациях, правда, не всегда можно отделить тона и образы торговой рекламы от рекламных же тонов и образов балаганного зазывальщика, продавца медицинских снадобий и актера, врача-шарлатана, ярмарочного составителя гороскопов и т. п. Но не подлежит никакому сомнению, что и «крики Парижа» внесли сюда свою лепту.

Некоторое влияние «крики Парижа» имели и на эпитет |
с. 211 Рабле, который часто носит у него кулинарный характер и заимствуется из словаря, каким обычно «крики Парижа» характеризуют высокие качества предлагаемых блюд и вин.

В романе Рабле важное значение имеет самое называние различных блюд, видов дичи, овощей, вин или вещей домашнего

обихода — одежды, кухонной утвари и т. п. Эта номинация часто имеет самоценный характер: вещь называется ради нее самое. Этот мир еды и вещей занимает в романе Рабле громадное место. Но ведь это — тот самый мир продуктов, блюд и вещей, который ежедневно провозглашался во всем своем разнообразии и богатстве на улицах и площадях «криками Парижа». Этот изобильный мир еды, питья и домашней утвари мы находим и в живописи фламандских мастеров, находим и в подробных описаниях банкетов, столь обычных в литературе XVI в. Называние и изображение всего связанного со столом и кухней были и в духе и во вкусе эпохи. Но ведь и «крики Парижа» — это громкая кухня и громкий изобильный банкет, где каждый продукт и каждое блюдо имели свою привычную мелодию; это была постоянно звучащая уличная симфония кухни и пира. Вполне понятно, что эта симфония не могла не оказывать влияния на созвучные ей образы в литературе эпохи и, в частности, у Рабле.

В современной Рабле литературе пиршественные и кухон-
с. 212 ные образы не были узко-бытовыми деталями, им в | большей или меньшей степени придавалось универсальное значение. Одна из лучших протестантских сатир второй половины XVI в. называется «Сатиры папской кухни» («Les Satyres chrestiennes de la cuisine papale»; мы уже упоминали о них). Здесь в восьми сатирах католическая церковь изображается как огромная и на весь мир распространившаяся кухня: колокольни — это печные трубы, колокола — кастрюли, алтари — обеденные столы; различные обряды и молитвы последовательно изображаются как различные кушанья, причем развертывается весьма богатая кулинарная номенклатура. Эта протестантская сатира — наследница готического* реализма. Она снижает католическую церковь и ее ритуал путем перевода их в материально-телесный низ, представленный здесь образами еды и кухни. Образам этим, конечно, придан универсальный смысл.

Связь с материально-телесным низом еще очевиднее в универсализованных кухонных образах макаронической поэзии. Так же ясна эта связь и в моралитэ, фарсах, соти и других жанрах, где универсализованные (символически расширенные) кухонные и пиршественные образы играют громадную роль. Нам уже

приходилось упоминать о значении еды и кухонных вещей в таких народно-праздничных формах, как карнавал, шаривари, дьяблерии: ряд участников этих зрелищ вооружался ухватами, кочергами, вертелами, горшками и кастрюлями. Известны грандиозных размеров колбасы и булки, которые специально изго-
с. 213 товлялись для карна|валов и проносились в торжественной процессии.[96] Одним из древнейших видов гиперболы и гиперболического гротеска было именно резкое преувеличение размеров продуктов питания; в таких преувеличениях *ценной материи* впервые раскрывалось положительное и абсолютное значение величины и количества в художественном образе. Эта гипербола еды параллельна древнейшим гиперболам брюха, рта и фалла.

Поздним отголоском таких материально-положительных* гипербол является символически-расширенное функционирование в мировой литературе образов харчевни, очага, рынка. Даже в образах рынка у Золя («Чрево Парижа») мы находим такое символическое расширение, своего рода «мифологизацию» образа рынка. У Виктора Гюго, у которого вообще много раблезианских аллюзий, в описании путешествия по Рейну есть место («Le Rhin», 1, стр. 45), где при виде харчевни с пылающим очагом он замечает: «Si j'étais Homère ou Rabelais, je dirais: Cette cuisine est un monde dont cette cheminée est le soleil».

Гюго отлично понимал универсально-космическое значение кухни и очага в раблезианской системе образов. |

с. 214 В связи со всем сказанным нами становится понятным особое значение «криков Парижа» в эпоху Рабле. Эти «крики» непосредственно соприкасались с одной из важнейших магистралей образного мышления эпохи. Они воспринимались в свете очага и кухни, который(,) в свою очередь(,) отражал солнечный свет. Они были причастны великой пиршественной утопии эпохи. Именно в этой широкой связи и должно оценивать как прямое влияние «криков Парижа» на Рабле, так и их высокое

[96] Например, во время карнавала в Кенигсберге в 1583 г. мясники изготовили колбасу весом в 440 фунтов, ее несли 90 мясников. В 1601 г. колбаса весила уже 900 фунтов. Впрочем, и сегодня еще можно видеть грандиозные колбасы или кренделя — правда бутафорские — в витринах колбасных и булочных.

сравнительное, контекстуальное, значение для освещения творчества Рабле и всей литературы эпохи.[97]

«Крики Парижа» были для Рабле и его современников вовсе не бытовым документом жизни в позднейшем смысле этого слова. То, что стало в последующей литературе «бытом», в эпоху Рабле было проникнуто глубоким мировоззренческим значением и не отрывалось от «событий», от истории. «Крики Парижа» — существенный момент площади и улицы — вливались в общую народно-праздничную утопическую стихию площади. Рабле слышал в этих «криках» утопические тона всенародного «пира на весь мир»; и то, что эти тона утопии были глубоко погружены в самую гущу живой, конкретной, осязаемой, практически осмысленной, ароматной и по-площадному громкой жизни, — это вполне соответствовало специфическому характеру всех вообще образов Рабле; все они сочетают в себе с. 215 ши|рочайший универсализм и утопизм с необычайной конкретностью, наглядностью, живостью, строгой локализованностью и технической точностью.

К «крикам Парижа» близки по своему характеру «крики» продавцов всяких медицинских снадобий. Эти «крики» принадлежат к древнейшему составу площадной жизни. И образ рекламирующего свои средства врача также один из древнейших образов мировой литературы. Из французских предшественников Рабле напомним знаменитое «Diz de l'erberie» Rutebeuf'a (XIII в.). Это — типичный площадной «крик» врача-шарлатана, прославляющего свои лекарства, но Rutebeuf дает его в гротескно-сатирическом преломлении. В числе прочих средств у этого врача есть замечательная трава для повышения производительной силы половых органов. Связь врача с производительной силой, с обновлением и возрождением жизни (как и со смертью) традиционна. У Rutebeuf'a эта тема приглушена, — у Рабле же она обычно выступает с полной силой и отчетливостью.

---

[97] Из раблезистов значение «криков Парижа» для романа Рабле отметил L. Sainéan в своей замечательно богатой книге о языке Рабле. Однако Sainéan не вскрывает всей полноты этого значения и ограничивается лишь указанием прямых аллюзий на эти «крики» в романе Рабле. См. «La langue de Rabelais», т. 1 (1922 г.), стр. 275.

Элементы медицинской площадной хвалы и рекламирования в обнаженной или в более скрытой форме рассеяны по всему роману Рабле. Мы уже указывали на прославление «Хроник», как средства от зубной боли и как средство для облегчения подагры и сифилиса. Элементы медицинского прославления есть и в третьем прологе. Более ослабленное выражение того же типа рекламирования имеется в прославлении братом Жаном монашеской рясы, как средства для повышения производительной силы, и требника, как средства от бессонницы. |

с. 216 Интересным примером осложненной «медицинской хвалы» является знаменитое прославление «пантагрюэльона», завершающее «третью книгу». В основу этого прославления конопли и асбеста (это и есть «пантагрюэльон») положено плиниевское прославление льна, заимствованное из его «Естественной истории». Но как и все, что Рабле заимствует у других, так и это место Плиния совершенно преображается в его контексте(,) и на него накладывается специфическая раблезианская печать. Прославление Плиния носит чисто риторический характер. С точки зрения генетической и риторика связана с площадью (но в весьма отдаленном генезисе)*. Но в риторической хвале Плиния от площади ничего не осталось, это — продукт утонченной чисто книжной культуры. В прославлении же Рабле явственно звучат тона площадной хвалы, аналогичные «Diz de l'erberie», с площадной рекламной хвалой собирателей трав и продавцов чудодейственных мазей. Также находим мы здесь и следы местных фольклорных легенд о магических травах, вроде нашей «разрыв-травы». За счет площади и местного фольклора прославление пантагрюэльона приобретает свой утопический радикализм и свой глубокий оптимизм, совершенно не свойственный пессимисту Плинию. Но, конечно, внешние формы площадного «крика» в хвале пантагрюэльона чрезвычайно смягчены и ослаблены.

Отметим в после-раблезианской литературе блестящее использование площадной медицинской хвалы в «Satire Ménippée»,
с. 217 о которой мы уже упоминали. Это замечательное | произведение вообще насыщено площадными элементами. Во вступительной части сатиры (соответствующей «Cri» моралитэ и соти) изображается испанский шарлатан: пока в Лувре идут приготовления к заседанию приверженцев Лиги этот шарлатан на дворе

торгует чудодейственным универсальным средством от всех бед и зол — «Catholicon d'Espagne». Он «кричит» это средство, всячески его прославляя, и этим чрезмерным площадным прославлением он весело и едко разоблачает испанскую «католическую политику» и пропаганду. Это вступительное «Cri» шарлатана подготовляет ту атмосферу цинической откровенности, в которой разоблачают себя самих и свои планы деятели Лиги в последующих частях сатиры. «Крик» испанского шарлатана по своему построению и по своей пародийной направленности похож на прологи Рабле.

И «крики Парижа» и «крики» продавцов чудодейственных средств и ярмарочных врачей принадлежат к хвалебным жанрам площадного слова. Конечно, и они амбивалентны, и в них звучит смех, ирония; они каждый момент готовы показать свою оборотную сторону, т. е. готовы обернуться бранью и проклятиями. Они также выполняют снижающие функции, они материализуют и отелеснивают мир; они существенно связаны с амбивалентным материально-телесным низом. Но в них доминирует положительный полюс этого низа: еда, питье, исцеление, возрождение, производительная сила, изобилие.

Оборотной стороной площадной хвалы являются ругательства, проклятия, божба и клятвы. Они также амбивалентны, но
с. 218 в них преобладает отрицательный полюс низа: смерть, бо|лезни, разложение и расчленение тела, разъятие его на части, его поглощение.

Мы уже анализировали ряд проклятий и ругательств при разборе прологов. Теперь нам предстоит рассмотреть родственную по происхождению и по художественно-идеологическим функциям в романе Рабле разновидность площадного слова, — божбу и клятву.

Все такие явления, как ругательства, проклятия, божба, непристойности, являются внеофициальными элементами речи. Они воспринимаются и воспринимались как заведомое нарушение принятых норм речевого общения, как намеренный отказ от соблюдения речевой условности — от этикета, вежливости, словесного благоговения, почтительности, чинопочитания и т. п. Поэтому все такие элементы, если они наличны в достаточном количестве и в намеренной форме, оказывают

могущественное влияние на весь контекст, на всю речь; они переводят ее в другой план, ставят ее всю по ту сторону всякой речевой условности. Поэтому такая речь, освободившаяся от власти норм, иерархии и запретов общего языка, превращается как бы в особый язык, в своего рода арго по отношению к официальному языку. Тем самым такая речь создает и особый коллектив — коллектив посвященных в фамильярное общение, коллектив откровенных и вольных в речевом отношении. Таким коллективом и была, в сущности, толпа на площади, в особенности — праздничная, ярмарочная, карнавальная толпа.

Самый состав и характер тех элементов, которые обладают силой преображать всю речь и создавать вольный коллектив фамильярного общения, по эпохам меняется. Очень многие
с. 219 не|пристойности и кощунственные выражения, которые уже в XVII в. приобрели такую силу преображать контекст, в эпоху Рабле вовсе не воспринимались как такие и не переходили границ принятого в официальной речи. Также относительна и степень влияния на контекст тех или иных внеофициальных («нецензурных») слов и выражений. Каждая эпоха имеет свои нормы речевой официальности, приличия, корректности.[98] И во всякую эпоху есть свои слова и выражения, употребление которых воспринимается как известный сигнал говорить вольно, называть вещи своими именами, говорить без умолчания и евфемизмов. Употребление таких слов и выражений создавало атмосферу площадной откровенности, настраивало и на определенную тематику и на неофициальность самой точки зрения на мир.

Такой характер носили в эпоху Рабле в числе прочих неофициальных элементов и так называемые «jurons», т. е. божба и клятвы. Клялись и божились главным образом различными священными предметами: «телом господним», «кровью господней», праздниками, святыми и их реликвиями и т. п. В большинстве случаев «jurons» — пережитки древних сакральных формул клятв. Фамильярная речь была обильно пересыпана «jurons». Отдельные социальные группы и даже отдельные

---

[98] Об исторических изменениях речевых норм в отношении непристой-
с. 220 ностей см. Ferd. Brunot «Histoire de la langue | française», т. IV, гл. V: «L'honnêteté dans le langage».

лица имели свой особый репертуар «jurons» или одно излюбленное «juron», которое постоянно употребляли. Из героев Рабле брат Жан в особенности пересыпает свою речь «jurons», без них он шагу ступить не может. Когда Понократ его спросил, поче-
с. 220 му он постоянно божится, брат Жан | ответил: «Это для того, чтобы украсить свою речь! Это цветы цицероновской риторики». Не скупится на «jurons» и Панург. [99]

«Jurons» были неофициальным элементом речи. Они даже прямо были под запретом. Борьба с ними велась с двух сторон: со стороны церкви и государства и со стороны кабинетных гуманистов. Эти последние видели в них ненужные паразитические элементы речи, только замутняющие ее чистоту, и считали их наследием варварского средневековья. Такой точки зрения придерживается и Понократ в приведенном нами отрывке. Государство и церковь усматривали в них кощунственное и профанирующее употребление священных имен и предметов, несовместимое с благочестием. Под влиянием церкви государственная власть неоднократно издавала ордонансы против «jurons». Они оглашались на площадях. Такие ордонансы издавали короли Карл VII, Людовик XI (от 12 мая 1478 г.) и, наконец, Фран-
с. 221 циск I (в марте 1525 г.). Эти осуждения и за|преты закрепили за «jurons» их неофициальный вольный характер, только обострили связанное с ними ощущение нарушения речевых норм; это, в свою очередь, усиливало специфическую окраску речи, усеянной «jurons», и делало эту речь более фамильярной и по-площадному вольной. «Jurons» стали восприниматься как известный разрыв официальной системы мировоззрения, как известная степень речевого протеста против нее.

Запретный плод сладок. И сами короли, издававшие ордонансы, имели свои излюбленные «jurons», которые в популярном сознании закрепились за ними как своего рода постоянные

---

[99] О божбе и клятвах в старо-французской литературе см. следующие работы: Konrad Tolle «Das Beteuern und Beschwören in der altromanischen Poesie mit besonderer Berüksichtigung des Französischen», Erlangen, 1883; Rudolf Zöckler «Die Beteuerungsformeln im Französischen», Berlin, 1905; Richard Busch «Über die Beteuerungs- und Beschwörungsformeln in den „Miracles (de) Nostre Dame par personnages“», Marburg, 1896. См. также о неофициальных элементах речи Ch. Nisard «Étude sur le langage populaire».

неофициальные эпитеты* этих королей. Людовик XI клялся «Pasques Dieu», Карл VIII — «le bonjour Dieu», Людовик XII — «le diable m'emport» и Франциск I «fou de gentilhomme». Современник Рабле Roger de Collerye написал на эту тему характерное стихотворение «Epitheton des quatre Roys»:

Quant la «Pasque Dieu» deceda,
Le «Bon Jour Dieu» luy succeda;
Au «Bon Jour Dieu» deffunct et mort,
Succeda le «Dyable m'emport».

Luy decedé, nous voyons comme
Nous duist la «Foy de Gentil Homme».

Здесь постоянные «jurons» становятся характеристическими признаками и своего рода прозвищами индивидуальных людей. Но подобным же образом характеризовались и определенные социальные группы и профессии. |

222 Если «jurons» профанируют священное, то в приведенном нами стихотворении они это делают вдвойне: «пасха господня» умирает, «добрый день господень» также умирает и сменяется «чорт меня побери». Площадной и вольный характер «jurons» проявляется здесь в полной мере. Они создают атмосферу, в которой становится возможной эта свободная и веселая игра со священным.

Мы сказали, что каждая социальная группа и процессия имела свои характерные излюбленные «jurons». Рабле дает замечательное динамическое изображение площади своего времени с ее пестрым социальным составом при помощи одних «jurons». Когда молодому Гаргантюа, приехавшему в Париж, надоело назойливое любопытство парижской толпы, он стал поливать эту толпу мочой. Самую толпу Рабле не изображает, но он приводит все те «jurons» и проклятия, которыми разразилась эта толпа, и мы слышим ее социальный состав.

Вот это место:

«„Je croy que ces marroufles veulent que je leur paye icy ma bien venue et mon proficiat. C'est raison. Je leur vais donner le vin; mais ce ne sera que par rys“. Lors, en soubriant, destacha sa belle braguette, et, tirant sa mentule en l'air, les compissa si aigrement

qu'il en noya deux cens soixante mille quatre cens dix et huit, sans les femmes et petits enfans.

Quelque nombre d'iceux evada ce pissefort à legierté des pieds. Et, quand furent au plus haut de l'Université, suans, toussans, crachans, et hors d'haleine, commencerent à renier et jurer: les plagues de Dieu,
c. 223 je renye Dieu, frandienne | vez tu ben, la merdé, pro cab de bious, das dich Gots leyden schend, pote de Christo, ventre sainct Quenet, vertus guoy, par sainct Fiacre de Brye, sainct Treignant, je fais veu à sainct Thribault, pasques Dieu, le bon jour Dieu, le diable m'emport, foy de gentilhomme, par sainct Andouille, par sainct Guodegrin qui fut martyrisé de pommes cuytes, par sainct Foutin l'apostre, par sainct Vit, par saincte Mamye, nous sommes baignés par rys. Dont fut depuis la ville nommée Paris...».

Перед нами очень живой и динамический громкий (слуховой) образ пестрой парижской толпы XVI в.[100] Мы слышим ее социальный состав: мы слышим гасконцев («pro cab die bious» — «головой господа»), итальянца («pote de Christo»), немецкого ландскнехта («das dich Gots leyden schend»), шотландского наемника («par sainct Treignant»), зеленщика и продавца овощей («par sainct Fiacre de Brye» — это был патрон садоводов и огородников), сапожника («je fais veu à sainct Thribault» — это был патрон сапожников), пьяницу («par sainct Godegrin...» — это был патрон любителей выпить). И все остальные «jurons» (всего их здесь 21) имеют какой-нибудь специфический оттенок, вызывают какую-нибудь дополнительную ассоциацию. Так, мы встречаем здесь расположенные в хронологическом порядке |
c. 224 уже известные как «jurons» последних четырех французских королей, что подтверждает популярность этих своеобразных исторических эпитетов*. Возможно, что мы уже не улавливаем многих оттенков и аллюзий, которые современникам Рабле были вполне понятны.

Специфический характер этого громкого образа толпы создается именно тем, что он построен только из одних «jurons» и клятв, т. е. построен весь вне норм официальной речи. Поэтому речевая реакция толпы органически сочетается с древним

[100] В издании 1542 г. (каноническом) Рабле из соображений осторожности исключил из этого эпизода божбу и проклятия толпы.

площадным жестом Гаргантюа, обливающего эту толпу мочой. Жест его также внеофициален, как и речевая реакция толпы. Они раскрывают один и тот же неофициальный аспект мира.

И жест (обливания мочой), и слово («jurons») создают атмосферу для тех весьма вольных травестий имен святых и их функций, которые мы здесь встречаем. Так, одни из толпы призывают «saincte Andouille», т. е. святую Колбасу, имеющую здесь значение фалла in statu erectionis (Ithyphall), другие призывают «Sainct Godegrain», что значит — Godet grand — т. е. большой бокал; кроме того, «Grand Godet» было название популярного кабачка на Гревской площади (его упоминает Вильон в своем «Завещании»).[101] Другие призывают «sainct Foutin» — пародийная травестия имени «saint Photin». Другие призывают
с. 225 «sainct Vit», имеющего здесь | смысл фалла («vit»). Наконец, призывают и святую «Mamye», имя которой стало нарицательным названием любовницы. Таким образом, все призываемые здесь святые травестированы или в непристойном или в пиршественном плане.

В этой карнавальной атмосфере становится понятной и аллюзия Рабле на евангельское чудо насыщения народа пятью хлебами. Рабле сообщает, что Гаргантюа потопил в своей моче 260418 человек, «не считая женщин и детей». Эта библейская формула взята непосредственно из евангельского рассказа о чуде насыщения. (Формулу эту Рабле применяет довольно часто). Таким образом(,) весь эпизод с мочой и народной толпой дает травестирующую аллюзию на евангельское чудо насыщения собравшейся толпы народа пятью хлебами.[102] Мы увидим дальше, что это не единственная травестия евангельских чудес в романе Рабле.

Прежде чем приступить к совершению своего карнавального действа (обливания толпы мочой), Гаргантюа заявляет, что он это сделает только «для смеха» («par ris»). И толпа завершает свои божбы и клятвы словами «нас искупали для смеха»

---

[101] Рабле делает аллюзию на какую-то легенду, связывающую мученичество этого святого с печеными яблоками (снижающий образ).

[102] Это не полная травестия, а только травестирующая аллюзия. Подобного рода рискованные аллюзии весьма обычны в рекреационной литературе жирных дней (т. е. в готическом реализме).

(«nous sommes baignée par ris»). С этого времени, утверждает автор, город и стал называться Парижем («Dont fut depuis la ville nommée Paris»). Таким образом весь этот эпизод в его целом — веселая карнавальная травестия названия города «Paris». В то же
с. 226 время это — пародия на местные леген|ды о происхождении имен (серьезные поэтические обработки таких легенд были в ту эпоху очень популярны во Франции, в частности, этим занимался Jean Le Maire de Belges и другие поэты школы «риториков»). Наконец, все события этого эпизода совершаются «только для смеха». Это — с начала и до конца *площадное смеховое действо, карнавальная игра народной толпы на площади*. В эту игру «для смеха» вовлечены и название города Парижа, и имена святых и мучеников, и евангельское чудо. Это — игра «высокими» и «священными» вещами, которые сочетаются здесь с образами материально-телесного низа (моча, эротические и пиршественные травестии). «Jurons», как неофициальные элементы речи и как профанация священного, органически вплетаются в эту игру и задают ей направление и тон.

Какова же тематика «jurons»? Преобладающее содержание их — *разъятие на части человеческого тела*. Клялись по преимуществу различными членами и органами божественного тела: телом господним, головой его, кровью, ранами, животом («ventre dieu»); клялись реликвиями святых и мучеников — ногами, руками, пальцами и т. п., — хранившимися в церквах. Самыми недопустимыми и греховными считались именно клятвы телом господним и различными его частями, — но как раз эти клятвы и были самыми распространенными. Проповедник Menot (он был старшим современником Рабле) в одной проповеди, осуждая людей, употребляющих без всякой меры «jurons», говорил: «Один берет бога за бороду, другой за горло, третий — за голову... Есть такие, которые го-
с. 227 ворят о человечности Христа спасителя с меньшим уваже|нием, чем мясник о своем мясе».

Моралист Éloy d'Amerval в своей «Diablerie» (1508 г.), осуждая «jurons», с полной ясностью вскрывает карнавальный образ разъятого на части тела, лежащего в основе большинства из них:

«Ils jurent Dieu, ses dens, sa teste,
Son corps, son ventre, barbe et yeulx,
Et le prennent par tant de lieux,
Qu'il est haché de tous costez
Comme chair à petits pastez».

Сам d'Amerval, конечно, и не подозревал, какой верный историко-культурный анализ он дал для «jurons». Но как человек рубежа XV и XVI вв. он отлично знал роль мясников и поваров, поварского ножа, разъятого тела, фарша для колбас и пирогов в системе народно-праздничных карнавальных образов. Поэтому он мог сделать такие верные сопоставления этих образов с разъятым телом бога в «jurons» и клятвах.

Образы разъятого на части тела и всякого рода анатомизирования играют в романе Рабле очень большую роль. Поэтому и тематика «jurons» органически вплетается в единую систему раблезианских образов. Характерно, что брат Жан, страстный любитель «jurons», имеет прозвище — «d'Entommeure», что значит — рубленное мясо, крошево, фарш. Sainéan усматривает здесь двойную аллюзию: на боевой дух брата Жана и на его
с. 228 особое пристрастие к кухне.[103] Но | важно то, что «*боевой дух*», *война*, *сражение*⟨,⟩ с одной стороны⟨,⟩ и *кухня*⟨,⟩ с другой⟨,⟩ — пересекаются в определенной общей точке, и эта общая точка — *разъятое на части тело*, «*крошево*». Поэтому кухонные образы при изображении битв были чрезвычайно распространены в литературе XV и XVI вв., именно там, где эта литература была связана с народной смеховой традицией. Так, уже Пульчи характеризует поле Ронсевальской битвы как «подобное котлу с рагу из крови, голов, ног и других членов».[104] Подобные образы встречались уже и в эпосе кантасториев.

Брат Жан действительно — «d'entommeure» в обоих смыслах, и существенная связь этих⟨,⟩ казалось бы⟨,⟩ разнородных смыслов у Рабле повсюду выступает с исключительной отчетливостью. В эпизоде «колбасной войны» брат Жан развивает

---

[103] См. *Sainéan*, op. cit., т. II (1923 г.), стр. 472.

[104] Впрочем, и в высоком эпическом плане встречаются образы битвы, как пира, например, в нашем «Слово о полку Игореве».

идею военного значения поваров, основываясь на историческом материале (полководцы-повара — Набузардан и др.); он становится во главе 154 поваров, вооруженных кухонным оружием (вертелами, ухватами, сковородами и т. п.)(,) и вводит их в историческую «свинью», играющую в этой колбасной войне роль троянского коня. С другой стороны(,) брат Жан во время сражений проявляет себя как присяжный «анатомизатор», превращающий в «крошево» человеческие тела.[105] Такой под-
с. 229 черкн|уто «анатомизирующий» характер носит его битва в монастырском винограднике (где он, кстати, действует древком от креста). Это — длинное и детализованное анатомическое перечисление пораженных членов и органов, перебитых костей и сочленений. Такой же анатомизирующий характер носит и описание ударов, нанесенных братом Жаном приставленным к нему стражам во время одного из эпизодов пикроколинской войны. Вот как он убивает одного из этих стражей:

«После этого он внезапно выхватил свой меч и ударил стража, находившегося с правой стороны, полностью перерезав ему гортанную вену и сонную артерию вместе с язычком, вплоть до желез; повторив свой удар, он вскрыл ему спинной мозг между вторым и третьим позвонками: страж упал мертвым». (Кн. 1, гл. XIV).

Это — типичное для Рабле анатомизирующее описание ударов, расчленяющих тело, превращающих его в крошево. Это карнавально-кухонное разъятие тела на части, переведенное на точный анатомический язык хирурга. В основе лежит тот же гротескный образ разъятого тела, с которым мы встретились и при анализе проклятий, ругательств и «jurons».

Таким образом, «jurons» с их профанирующим кухонным расчленением священного тела вернули нас к кухонной тематике «криков Парижа» и к гротескно-телесной тематике площадных проклятий

---

[105] Эти два слова связаны в тексте самого Рабле: в четвертой книге, гл. XVI фигурирует такое проклятие — «à tous les millions de diables qui te puissent anatomiser la cervelle et en faire des entommeures».

и ругательств (болезни, уродства, органы телесного низа). Все площадные элементы, разобранные в настоящей главе, родственны между собою и тематически и формально. с. 230 Все они независимо от своих практически-бытовых | функций, дают единый неофициальный аспект мира — неофициальный как по своему тону (смех), так и по своему содержанию (материально-телесный низ). Все они связаны с веселой материей мира, с тем, что рождается, умирает и само рождает, что пожирается и пожирает, но что в итоге всегда растет и умножается, становится все больше, все лучше, все изобильнее. Эта веселая материя амбивалентна: она — и могила и рождающее лоно, и уходящее прошлое и наступающее будущее; это — само становление.

Разобранные нами площадные жанры сравнительно примитивны (некоторые из них весьма архаичны), но они обладают большой травестирующей, снижающей, материализующей и отелеснивающей мир силою. Они традиционны и глубоко популярны. Они создают вокруг себя атмосферу площадной вольности и фамильярной откровенности. Поэтому разнородные площадные «крики», ругательства, проклятия, «jurons» нужны Рабле, как существенные стилеобразующие факторы. Мы видели, какую роль они играли в прологах. Они создают ту абсолютно веселую, бесстрашную, вольную и откровенную речь, которая нужна Рабле для предпринятого им штурма «готической тьмы» (что свет, противопоставляемый мраку, мог быть только веселым светом — определяется той же традиционной фольклорной логикой образов). Эти бытовые площадные жанры подготовляют атмосферу для собственно народно-праздничных форм и образов, на языке которых Рабле раскрывает свою новую веселую правду о мире. Этим народно-праздничным формам и образам и посвящена следующая глава.

с. 231

Глава 4

НАРОДНО-ПРАЗДНИЧНЫЕ ФОРМЫ И ОБРАЗЫ В РОМАНЕ РАБЛЕ

«Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом...»

*Пушкин «Борис Годунов».**

В конце предыдущей главы мы коснулись «анатомизирующего» изображения побоищ и ударов в романе Рабле, его своеобразной «*карнавально-кухонной анатомии*». Сцены избиения обычны у Рабле. Проанализируем некоторые из них.

В четвертой книге романа путешественники — Пантагрюэль со своими спутниками — попадают на «остров сутяг», жители которого — сутяги — зарабатывают на жизнь тем, что позволяют себя избивать за плату. Брат Жан выбирает одного «*красноrожего*» (rouge muzeau) сутягу и избивает его за 20 экю. Он бьет его «палкой *по спине, по животу, по рукам, по ногам, по голове, по всему телу*». Как видим, анатомизирующее перечисление частей тела не забыто и здесь. Автор продолжает: «Я решил, что бедняга избит *насмерть*. Потом он вручил ему 20 экю. *Негодяй вскочил*, осчастливленный *как король* или вернее — *два короля сразу*».[106] |

[106] Приводим оригинал: «Frere Jean dauba tant et trestant *Rouge muzeau dos et ventre, bras et jambes, teste et tout*, à grands coups de baston que je le cuidois *mort*, assomé. Puis luy bailla les vingt escur. Et mon *villain debout, aise comme un roy ou deux*».

с. 232 Этот образ «короля» и «двух королей» непосредственно введен здесь для того, чтобы охарактеризовать высшую степень «награжденного» сутяги. Но *образ «короля»* существенно связан и *с веселыми побоями и с бранью*, связан он *и с красной рожей* сутяги и с его *мнимой смертью* и с его неожиданным *оживанием и вскакиванием*, как *клоуна* после побоев.

Существует плоскость, где побои и брань носят не бытовой и частный характер, но являются символическими действами, направленными на *высшее* — на «короля». Эта плоскость есть народно-праздничная система образов, ярче всего представленная *карнавалом* (но, конечно, не только им). В этой же плоскости, как мы уже говорили, встречаются и пересекаются *кухня и битва* в образах *разъятого на части тела*. Эта народно-праздничная система образов в эпоху Рабле жила еще полной и осмысленнейшею жизнью как в различных формах площадных увеселений, так и в литературе. В этой системе образов *король есть шут*. Его всенародно избирают, его затем *всенародно же осмеивают*, ругают и бьют, когда время его царствования пройдет, подобно тому как осмеивают, бьют, разрывают на части, сжигают или топят еще и сегодня *масленичное чучело* уходящей зимы или чучело старого года («веселые страшилища»). Если шута первоначально *обряжали* королем, то теперь, когда его царство прошло, его *переодевают*, *«травестируют»*, в шутовской наряд. Брань и побои совершенно эквивалентны этому переодеванию, с. 233 смене одежд, метаморфозе. Брань раскрывает другое — | истинное — лицо бранимого, брань сбрасывает с него убранство и маску: брань и побои *развенчивают* царя. Брань — это смерть, это — бывшая молодость, ставшая старостью, это — живое тело, ставшее теперь трупом. Брань — это «зеркало комедии», поставленное перед лицом уходящей жизни, перед лицом того, что должно умереть исторической смертью. Но за смертью в той же системе образов следует и возрождение, новый год, новая молодость, новая весна. Поэтому ругательству отвечает хвала. Поэтому *ругательство и хвала — две стороны одного и того же двутелого мира*.

Ругательство-развенчание, как *правда о старой власти*, об умирающем мире, органически входит в раблезианскую систему образов, сочетаясь здесь с *карнавальными побоями* и с *переодеваниями, травестиями*. Рабле почерпает эти образы из *живой* народно-праздничной традиции своего времени, но он отлично знал и античную книжную традицию *сатурналий* с их обрядами переодеваний, развенчаний и избиений (он знал те же самые источники, которые знаем и мы, прежде всего «Сатурналии» Макробия). В связи с шутом Трибуле Рабле приводит слова Сенеки (не называя его и цитируя, по-видимому, по Эразму) о том, что у короля и шута одинаковый гороскоп (кн. III, гл. XXXVII).[107] Само собой разумеется, он знал и евангельскую историю шутовского увенчания и развенчания, избиения и осмеяния «царя иудейского». |

с. 234 В своем романе Рабле изображает и буквальное развенчание двух королей — Пикроколя в первой книге («Гаргантюа») и Анарха — во второй («Пантагрюэль»). Он изображает эти развенчания в чисто карнавальном духе, но не без влияния античной и евангельской традиции.

Король Пикроколь после своего поражения бежал; по дороге в гневе он убил своего коня (за то, что тот поскользнулся и упал). Чтобы двигаться дальше, Пикроколь попытался украсть *осла* с ближайшей *мельницы*, но мельники его *избили, сняли с него королевскую одежду и переодели в жалкий балахон*. В дальнейшем он стал работать в Лионе *простым поденщиком*.

Здесь мы видим все элементы традиционной системы образов (развенчание, переодевание, избиение). Но здесь чувствуются и сатурналиевские реминисценции. Развенчанный царь становится рабом («поденщиком»), *античная мельница* была местом(,) куда посылали рабов для наказания: там их били

[107] Сенека говорит об этом в «Apokolokyntosis» («Отыквление»). Мы уже говорили об этой замечательной сатурналиевой сатире о *развенчании*
с. 234 *умершего короля* в момент | смерти (он умирает во время акта испражнения) и после смерти в *загробном царстве*, где он превращается в жалкого шута, раба и проигравшего игрока.

и заставляли ворочать жернов, что было каторжной работой. Наконец, осел — евангельский символ унижения и смирения (и одновременно — возрождения).[108]

В таком же карнавальном духе выдержано и развенчание ко-
с. 235 роля Анарха. Пантагрюэль, после победы над ним, | отдает его в распоряжение Панурга. Тот прежде всего переодевает бывшего царя в странный шутовской наряд и делает его затем продавцом зеленого соуса (низшая ступень социальной иерархии). Не забыты и побои. Правда, сам Панург не бьет Анарха, но он женит его на старой и сварливой бабе, которая ругает и бьет его. Таким образом и здесь строго выдержан традиционный карнавальный образ развенчания.[109]

Легенда о Рабле, как мы уже говорили, дает нам его карнавальный образ. До нас дошло много легендарных рассказов об его переодеваниях и мистификациях. Есть, между прочим, и такой рассказ об его предсмертном маскараде: на смертном одре Рабле будто бы заставил переодеть себя в домино, основываясь на словах священного писания («Апокалипсиса»): «Beati qui in Domino moriuntur» (т. е. «блаженны умирающие в боге»). Карнавальный характер этого легендарного рассказа совершенно ясен. Подчеркнем, что здесь реальное переодевание (травестия) обосновывается с помощью семантической, словесной, травестии священного текста.

Но вернемся к краснорожему сутяге, избитому и в то же время осчастливленному побоями «как два короля». Ведь сутяга — не карнавальный король? Но образ избиения с анатомизирующим перечислением повлек за собой и другие неизбежные карнавальные аксессуары, в том числе и сравнение
с. 236 с королем и даже двумя королями — старым — умер|шим и новым — воскресшим: ведь все думают, что сутяга забит насмерть (старый король), а он вскакивает живой и веселый

[108] Осел был также одним из образов народно-праздничной системы средневековья, мы видели это, например, в «празднике осла».

[109] В качестве параллельного высокого образа развенчания упомянем наш
с. 236 древний обряд предсмертного развен|чания и пострига царей: при этом их переодевали в монашескую схиму, в которой они и умирали. Всем известна пушкинская сцена предсмертного пострига и переодевания Бориса Годунова. Здесь почти полный параллелизм образов.

(«новый король»). И *рожа у него красная*, потому что это — *шутовская, размалеванная клоунская рожа*. Такой карнавальный характер носят у Рабле все сцены драк и избиения.[110]

Разобранному эпизоду с избиением сутяги предшествуют четыре главы, посвященные рассказам об аналогичных избиениях сутяг в доме де Баше и о «трагическом фарсе», разыгранном Франсуа Вильоном в Сен-Мексене.

Знатный сеньор де Баше изобрел остроумный способ безнаказанного избиения сутяг-кляузников, приезжающих к нему в замок для вручения повесток с вызовом в суд. В Турени, где происходит действие рассказа, а также в Пуату и некоторых других провинциях Франции, были в обычае так называемые «nopces à mitaines»: во время празднования свадьбы было принято награждать друг друга шуточными *кулачными ударами*. Против этих легких свадебных тумаков нельзя было возражать получившему их: они были узаконены и освящены
с. 237 обычаем. И вот всякий раз, | как к замку де Баше приближался сутяга, — в замке немедленно начинают разыгрывать *фиктивную свадьбу*; сутяга неизбежно оказывался среди свадебных гостей.

В первый раз приехал *старый, толстый и краснорожий* сутяга («un viel, gros et rouge Chiquanous»). Во время свадебного пира стали по обычаю угощать друг друга тумаками. «Но когда дошла очередь до сутяги, его так потчивали боевыми рукавицами, что он был оглушен и искалечен; ему подставили *под глаз* черный синяк, сломали *восемь ребер, смяли грудную клетку, лопатки разбили на четыре, а нижнюю челюсть на три части, — и все это в шутку*» («et le tout en riant»).[111]

Карнавальный характер этого избиения совершенно очевиден. Здесь даже своего рода «карнавал в карнавале», но с реальными последствиями для избитого сутяги. Самый обычай свадебных тумаков принадлежит к обрядам карнавального типа

---

[110] Отголоски этого сохраняются и в последующей литературе, особенно в той, которая связана с раблезианской линией, напр.(имер), у Скаррона.

[111] См. кн. IV, гл. XII.

(ведь он связан с плодородием, производительной силой, с временем). Обряд дает право на известную свободу и фамильярность, на нарушение обычных норм общежития. В нашем же эпизоде и самая свадьба фиктивна: она разыгрывается как масленичный фарс или карнавальная мистификация. Но в этой двойной карнавальной атмосфере старого кляузника угощают весьма реальными тумаками «боевыми рукавицами». Подчеркнем еще анатомизирующий, карнавально-кухонно-врачебный характер описания побоев.

Еще ярче карнавальный стиль выступает при изображении избиений второго кляузника, который приехал к де Баше | с. 238 четыре дня спустя после первого. Этот кляузник, в противоположность первому, — молодой, высокий и тощий («un autre jeune, haut et maigre Chiquanous»). Первый и второй кляузник составляют, таким образом (хотя они и не появляются вместе), типичную народно-праздничную карнавальную комическую пару, построенную на контрастах: толстый и тонкий, старый и молодой, высокий и низкий.[112] Такие контрастные пары живы еще и до сих пор в балаганной и цирковой комике. Такой карнавальной парой (конечно, усложненной) были и Дон-Кихот с Санчо.[113]

Для второго кляузника также инсценируется обряд фиктивной свадьбы; ее участники прямо названы «les personnaiges de la farce». Когда входит сутяга (протагонист смехового действа растерзания)(,) все присутствующие (хор) начинают смеяться, смеется за компанию и сам сутяга («A son entrée chacun commença soubrire. Chiquanous rioit par compagnie»). Так вводится смеховое действо. По данному знаку разыгрывается свадебный обряд. Затем, когда вносят вино и закуски, |

[112] Такую же карнавальную пару мы встречаем и на «острове сутяг». Кроме краснорожего сутяги, которого выбрал брат Жан, здесь был также высокий и худой сутяга, который роптал на этот выбор.

[113] Подобные комические пары — весьма древнее явление. Dieterich воспроизводит в своей книге «Pullcinella» комическое изображение хвастливого воина и его оруженосца на одной античной вазе из Нижней Италии (собрание с. 239 Гамильтона): | сходство воина и оруженосца с фигурами Дон-Кихота и Санчо поражающее (только обеим фигурам придан громадный фалл). См. Dieterich «Pullcinella», стр. 239.

с. 239 начинаются *свадебные тумаки*. Вот как изображается избиение сутяги:

«Et de daubber Chiquanous, et de drapper Chiquanous, et coups de jeunes guanteletz de tous coustez pleuvoir sus Chiquanous. „Des nopces, disoient ilz, des nopces, des nopces vous en soubvienne“. Il feut si bien acoustré que le sang luy sortoit par *la bouche*, par *le nez*, par *les aureilles*, par *les œilz*. Au demourant, courbatu, espaultré, et froissé *teste*, *nucque*, *dours*, *poictrine*, *braz* et tout. Croyez qu'en Avignon on *temps de carnaval*, les bacheliers oncques ne jouerent à la raphe plus *melodieusement* que fuet joué sus Chiquanous. En fin il tombe par terre. *On lui jecta force vin sus la face*, on luy attacha à la manche de son pourpoinct *belle livrée de jaulne et verd*, et le mist on sus son cheval morveulx».

Мы видим здесь опять анатомизирующее, карнавально-кухонно-врачебное расчленение тела: перечислены рот, нос, уши, глаза, голова, шея, спина, грудь, руки. Это — карнавальное растерзание протагониста смеховой игры. Недаром, конечно, Рабле и вспоминает тут же об *авиньонском карнавале*: удары университетских бакалавров, играющих во время карнавальных рекреаций в раф, сыплются не более *мелодически*, чем сыпались удары на сутягу. |

с. 240 Чрезвычайно характерен конец этой сцены; избитого сутягу, в сущности, переряжают в царя-шута: лицо ему заливают вином (очевидно, красным, вследствие чего он становится «красноpожим», как сутяга брата Жана), его украшают разноцветными ленточками, как карнавальную жертву[114].

В знаменитом перечислении 216 названий игр, в которые играет Гаргантюа (кн. I, гл. XX), есть одна игра, носящая такое название: «au boeuf viollé». В некоторых городах Франции было в обычае — и обычай этот дожил почти до наших дней — в карнавальное время, т. е. когда был еще разрешен *убой скота* и вкушение мяса (а также и *совокупление* и *свадьбы*, запрещенные в пост), по улицам и площадям города водили *жирного быка*. Проводили его в торжественной процессии

---

[114] Желтый и зеленый — это, по(-)видимому, «ливрейные цвета» дома де Баше.

при звуке виол, почему и назывался он «boeuf viollé». Голова его была разукрашена разноцветными лентами. К сожалению, не удалось точно установить, в чем заключалась самая игра в этого карнавального быка. Но дело в ней, вероятно, не обходилось без тумаков. Ведь этот «boeuf viollé» предназначался для убоя, ведь это — карнавальная жертва. Этот бык — король, производитель (воплощающий плодородие года), но он же — и «жертвенное мясо», которое будет изрублено (haché) и «анатомизировано» для колбас и паштетов.

Теперь понятно, почему избиваемого сутягу украшают разноцветными ленточками. Избиение так же амбивалентно, как и ругательство, переходящее в хвалу. В народно-праздничной системе образов нет чистого
с. 241 абстрактного | отрицания. Образы этой системы стремятся захватить оба полюса становления в их противоречивом единстве. Избиваемого (и убиваемого) украшают; само избиение носит веселый характер; оно вводится и завершается смехом.

Наиболее подробно и интересно разработан эпизод избиения третьего, последнего, сутяги, появившегося в доме де Баше.

На этот раз сутяга прибывает с двумя подручными. Снова разыгрывается фиктивный свадебный обряд. Во время пира сутяга сам предлагает возобновить добрый старый обычай «nopces à mitaines» и первый начинает наносить свадебные удары. Тогда начинается избиение кляузников:

«Adonc feirent guanteletz leur exploict, si que à Chiquanous feut rompue la teste en neuf endroicts: a un des records feut le bras droict defaucillé, à l’aultre feut demanchée la mandibule supèrieure, de mode qu’elle luy couvroit le menton à demy, avec denudation de la luette, et perte insigne des dents molares, masticatoires et canines. Au son du tabourin changeant son intonation feurent guantelets mussez, sans estre aulcunement apperceuz, et confictures multipliées de nouveau, avec liesse nouvelle. Beuvans les bons compaignons uns aux aultres, et tous à Chiquanous et à ses records; Oudart renioit et despitoit les nopses, alleguant qu’un des records luy avoit desincornifistibulé toute l’aultre espaule. Ce non obstant, beuvoit à luy joyensement. Le records demandibulé joignoit les mains, et |

.242 tacitement lui demandoit pardon: car parler ne pouvoit il. „Loyre se plaignoit de ce que le records debradé luy avoit donné si grand coup de poing sus l'aultre coubte qu'il en estoit devenu tout esperruquancluzelubelouzerirelu du talon"».

Повреждения, нанесенные сутяге и его подручным, описаны, как всегда, с анатомизирующим перечислением пораженных органов и частей тела. Само избиение носит подчеркнуто *торжественный и праздничный характер*: оно совершается *во время пира, под звуки свадебного бубна*, который *меняет свой тон*, когда избиение закончено и начинается новый подъем пиршественного веселья. Изменение тона бубна и возобновление пира вводит новую фазу смехового действа: *осмеяние избитой жертвы*. Избивавшие представляются избитыми. Каждый разыгрывает свою роль искалеченного и обвиняет в этом сутяг. Атмосфера этого необузданного карнавального разыгрывания усиливается тем, что каждый из участников его характеризует преувеличенную (раздутую) степень своей искалеченности с помощью невероятного по своей чрезмерной длине многосложного слова. Самые слова эти созданы Рабле не случайно: они должны до известной степени звукописать характер нанесенного
.243 увечья, а своею длиною, количеством и разнообра|зием составляющих их слогов (имеющих определенную семантическую окраску) должны передать количество, разнообразие и силу полученных ударов. Эти слова при произнесении их калечат артикуляционные органы («язык сломаешь»). Длина и трудность произнесения этих слов последовательно возрастает с каждым участником игры: если в слове Ударта восемь слогов, то в слове, которое употребляет Луар, их уже тринадцать. Благодаря этим словам карнавальная необузданность переходит в самый язык этой сцены.

Вот продолжение нашего эпизода:

«Mais, disoit Trudon, cachant l'œile guausche avec son mouschouoir, et monstrant son *tabourin defoncé* d'un cousté; quel mal leur avoys je faict? Il ne leurs a suffis m'avoir ainsi lourdement morrambouzevezengouzequoquemorguatasacbacquevezinemaffressé mon paouvre œil, d'abondant ilz m'ont defoncé mon tabourin. *Tabourins à nopces sont*

ordinairement battuz: tabourineurs bien festoyez, battuz jamais...».

Разыгрывание избитых сутяг здесь нарастает — платок, закрывающий якобы подбитый глаз, разбитый бубен, — нарастает и длина слова, передающего степень нанесенного увечья; в нем уже 20 слогов, и самые слоги становятся более причудливыми.

Характерен образ разбитого бубна. Для правильного понимания всего этого эпизода с избиением сутяг и свое-
с. 244 образного характера самих побоев необходимо учитывать | следующее. Свадебный бубен имел эротическое значение. «Бить в свадебный бубен» и вообще в бубен значило — совершать производительный акт; «бубенщик» (т. е. тот, кто бьет в бубен) или «барабанщик» («tabourineur» и «taboureur») значило — любовник. Это значение в эпоху Рабле осознавалось с полной отчетливостью. Сам Рабле в книге I, главе III говорит о «барабанщиках» («taboureurs») дочери императора Октавиана, т. е. об ее любовниках. Бубен («tabour») Рабле употребляет в эротическом смысле также в кн. II, гл. XXV и в кн. III, гл. XXVIII. Обозначение полового акта словами «удар», «ударять», «бить» было обычным. Фалл назывался «baston de mariage» (это выражение употребляет Рабле в кн. III, гл. IX), назывался он также «baston à un bout» (выражение это также встречается у Рабле в кн. III, гл. XVIII).[115] Конечно, оттенок производительного акта имели и «свадебные тумаки». Этот оттенок переходил и на избиение кляузников, недаром их избивали именно под видом свадебных тумаков и под удары свадебного бубна.

Поэтому во всем разбираемом нами эпизоде нет бытовой драки, нет чисто бытовых, узко-практических осмысленных ударов. Все удары имеют здесь символически расширенное и амбивалентное значение: это удары одновременно и умерщвляющие (в пределе) и дарующие новую жизнь, и кончающие со старым и

---

[115] В эротическом смысле употреблялось также и слово «кегли» («quille») и «играть в кегли». Все эти выражения, придающие удару, палке, кию, бубну и т. п. эротическое значение, очень часто встречаются и у современников Рабле, например, в уже упоминавшемся нами произведении «Thriomphe de la Dame Verolle».

зачинающие *новое*. Поэтому весь эпизод и проникнут такой необузданно карнавальной и вакхической атмосферой.

с. 245 | В то же время избиение сутяг имеет и вполне реальное значение как по серьезности нанесенных побоев, так и по своей цели: их бьют, чтобы раз и навсегда отвадить от кляуз в отношении де Баше (что вполне и удается). Но эти сутяги — представители старого права, старой правды, старого мира, — они не отделимы от всего старого, отходящего, умирающего, *но они также не отделимы от того нового, что из этого старого рождается. Они причастны амбивалентному миру, умирающему и рожающему одновременно*, но они тяготеют к его отрицательному, *смертному* полюсу; их избиение есть праздник *смерти-возрождения* (но в аспекте смеха). Поэтому на них и сыплются *амбивалентные, свадебные, зиждительные удары* под звуки бубна и под звон пиршественных бокалов. *Их бьют как королей.*

И таковы все избиения у Рабле. Все эти феодальные короли (Пикроколь и Анарх), старые сорбоннские магистры (Янотус Брагмардо), монастырские ризничие (Тапеку), все эти лицемерные монахи, унылые клеветники, мрачные агеласты, которых Рабле убивает, подвергает растерзанию, бьет, гонит, проклинает, ругает, осмеивает, — все они представители старого мира и *всего* мира, *двутелого* мира, который *умирая рожает*. Отсекая и отбрасывая старое и отмирающее тело, одновременно обрезывают пуповину тела нового и молодого. Это один и тот же акт. Раблезианские образы фиксируют именно *самый момент перехода*, содержащий в себе оба полюса. Всякий удар по старому миру помогает рожде-
с. 246 нию нового; производится как бы кесарево сечение, | умерщвляющее мать и освобождающее ребенка. Бьют и ругают представителей *старого*, но *рожающего* мира. Поэтому брань и побои и превращаются в праздничное смеховое действо.

Приведем конец нашего эпизода:

«La nouvelle marieé pleurante rioyt, riante pleuroit, de ce que Chiquanous ne s'estoit contenté la daubbant sans choys ne élection des membres, mais l'avoit lourdement deschevelée, d'abondent

luy avoit trepignemampenillorifrizonoufressuré les parties honteuses en trahison...

Le maistre d'hostel tenoit son braz guausche en escharpe, comme tout morquaquoquassé: „Le diable, dist-il, me feit bien assister à ces nopces. J'en ay, par la vertus Dieu, tous les braz engoulevezinemassez:

> Appelez vous cecy fiansailles?
> Je les apelle fiantailles de merde.
> C'est, par Dieu, le naïf bancquet des Lapithes,
> descript par le philosophe samosatoys».

Амбивалентность, присущая всем образам этого эпизода, принимает здесь и характерную для Рабле форму оксюморонного сочетания: «новобрачная плача смеялась, смеясь плакала». Характерно также получение ею ударов (вымышленных, правда) «по срамным частям» («брачные удары»). В словах метр д'отеля, которыми кончается приведенный отрывок, нужно
с. 247 подчеркнуть два момента. Во-первых, типичную для | готического* реализма и народной комики снижающую игру слов, сводящую обручение («fiansailles») к испражнению («fiantailles»). Во-вторых, подчеркнем аллюзию на «Пир лапифов» Лукиана. Эта лукиановская разновидность «симпосиона», действительно, ближе всех других античных разновидностей к раблезианским пиршественным сценам (особенно к данной). Лукиановский «Пир» также кончается дракой. Однако, нужно подчеркнуть и существенное различие. Изображенная у Лукиана драка на пиру символически расширена лишь за счет традиционного материала образов, но вовсе не по замыслу автора, который носит отвлеченно-рационалистический и даже несколько нигилистический характер; традиционные образы у Лукиана всегда говорят вопреки замыслам автора и они всегда несравненно богаче его; он работает с традиционными образами, цену и вес которых он сам уже забыл и не знает.

Подведем некоторые итоги всему проанализированному нами эпизоду избиения сутяг в доме де Баше. Все изображенное здесь событие носит характер народно-праздничного смехового действа. Это — веселая и вольная игра, но игра глубоко осмысленная.

Подлинным героем и автором ее является *само время*, которое развенчивает, делает смешным и умерщвляет весь старый мир (старую власть, старую правду) и одновременно рождает новое. В этой игре есть и протагонист и смеющийся хор. Протагонист — представитель старого, но *беременного и рожающего мира*. Его бьют и осмеивают, но удары зиж-
с. 248 дительны, ибо они помогают родиться но|вому. Поэтому удары веселы, ритмичны и праздничны. Такой же зиждительный и веселый характер носят и ругательства. Протагониста, как смеховую жертву, разукрашивают (сутягу убирают ленточками). Существенное значение имеют при этом и образы разъятого на части тела. При избиении каждого сутяги дается подробное анатомизирующее описание. Особенно много разъятого тела в сцене избиения третьего сутяги с подручными. Кроме реальных увечий, нанесенных сутягам, здесь проходит целая серия фиктивно-искалеченных органов и частей тела: вывихнутые плечи, подбитые глаза, хромые ноги, искалеченные руки, поврежденные половые органы. Это — какой-то телесный посев или, точнее, телесная жатва. Это — словно фрагмент из Эмпедокла. Это — сочетание битвы с кухней или с лавкой мясника. Но это же, как мы знаем, тематика «jurons» и площадных проклятий. Этот образ гротескного тела мы пока здесь только подчеркиваем, анализу его смысла и источников посвящена особая глава.

Таким образом, в изображении этого эпизода *всё стилизовано*, стилизовано в духе народно-праздничных смеховых форм. Но эти тысячелетиями слагавшиеся формы народно-праздничного веселья служат здесь новым историческим задачам эпохи, они проникнуты могучим историческим осознанием и помогают реалистическому проникновению в действительность.

К разобранному эпизоду примыкает история о «проделке
с. 249 Вильона» в Сен-Мексене (она рассказана самим | де Баше в поучении участникам смехового действа). Но мы разберем эту историю в конце главы, где мы еще раз вернемся к рассмотренному здесь эпизоду.

Все сцены избиений у Рабле, как мы уже сказали, носят аналогичный характер. Все они глубоко амбивалентны и проникнуты весельем. Все в них совершается со смехом и для смеха: «Et le tout en riant».

Разберем кратко еще две сцены: в одной из них кровь оборачивается вином, в другой — побоище обращается в пир и вкушение.

Первая сцена — знаменитый эпизод избиения братом Жаном 13622 человек в монастырском винограднике. Это — жесточайшее побоище: «...он опрокинул их как свиней, колотя направо и налево по старинному способу. Одним он крушил головы, другим ломал руки и ноги, третьим сворачивал шейные позвонки, четвертым месил поясницу, остальным проламывал нос, подбивал глаза, дробил челюсти, загонял зубы в глотку, калечил ноги, выворачивал лопатки, перегибал бедра, трощил локтевые кости. Если кто хотел спрятаться в гуще виноградных лоз, тому он перебивал крестец и ломал поясницу как собакам. Если кто хотел спастись бегством, тому разбивал голову в куски, ударяя сзади по „ламбдовидному“ шву. Если кто лез на дерево, думая, что так он останется в безопасности, — того он сажал на свое древко, как на кол... Если кто-нибудь в безрассудной смелости хотел сразиться с ним лицом к лицу, тому он показывал
с. 250 силу своих мышц, разбивая ему грудную | клетку и сердце. Если одним он не попадал под ребра, то выворачивал им желудок⟨,⟩ и они немедленно умирали. Другим он так жестоко ударял по пупку, что у тех вываливались кишки. Верьте мне, это было самое ужасное зрелище на свете!».

Перед нами образ подлинной телесной жатвы.

Когда на помощь к брату Жану прибежали послушники, он приказал им «дорезывать» раненых. «Тогда послушники, развесив рясы на изгороди, стали дорезать и приканчивать тех, кто уже был смертельно ранен. И знаете, каким орудием? Просто-напросто резачками, коротенькими ножами, какими дети в нашей стороне снимают скорлупу с зеленых орехов».

Это жесточайшее и кровавое побоище было предпринято братом Жаном для спасения вина нового урожая. И весь этот кровавый эпизод проникнут не только веселыми, но прямо ликующими тонами. Это — «виноградник Диониса», это — «vendange», это — праздник сбора винограда. Ведь как раз в это время и происходит действие эпизода. Детские резачки молодых послушников заставляют нас увидеть за кровавым месивом разъятых человеческих тел чаны, наполненные тем «purée

с. 251 septembrale», о котором упоми|нает Рабле неоднократно. Совершается превращение крови в вино.[116]

Переходим ко второму эпизоду. В кн. II, гл. XXV рассказывается, как Пантагрюэль со своими четырьмя спутниками одержал победу над 660 рыцарями короля Анарха. С помощью остроумного применения пороха они сожгли всех этих рыцарей («les fit tous là brusler comme ames damnées»). Немедленно после этого приступают к веселому пиру. Карпалим наловил громадное количество дичи. «Эпистемон сейчас же принялся строгать во имя девяти муз девять деревянных вертелов на античный образец. Эстен помог сдирать кожу, а Панург поставил два седла таким образом, что они образовали подставку; поваром сделали пленника, и на том же костре, на котором сгорели рыцари, велели зажарить дичь. А затем начался пир на весь мир. Никто не отказывался! Весело было смотреть, как они обжирались!»[117] |

с. 252 Таким образом, костер, на котором только что сожгли людей, превратился в веселый кухонный очаг, на котором жарят гору дичи. Народно-праздничный карнавальный характер этого костра и сожжения рыцарей (так сжигают чучело зимы, смерти, старого года) с последующим «пиром на весь мир» становится особенно ясным из дальнейшего развития этого эпизода. Пантагрюэль со спутниками решил воздвигнуть триумфальные столбы на месте битвы и пира. Пантагрюэль воздвигает столб,

---

[116] Мотив превращения крови в вино мы находим и в «Дон-Кихоте», именно в эпизоде боя героя с винными бурдюками, которые он принимает за великанов. Еще более интересная разработка этого мотива есть в «Золотом осле» Апулея. Люций убивает у дверей дома людей, которых принимает за разбойников; он видит пролитую им кровь. На утро его привлекают к суду за убийство. Ему угрожает смертная казнь. Но оказывается, что он стал жертвой веселой мистификации. Убитые — просто меха с вином. Мрачный суд оборачивается сценой всеобщего веселого смеха.

с. 251 [117] Приведем это место в оригинале: «Soudain Epistemon | fit, au nom des neuf Muses, neuf belles broches de bois à l'anticque. Eusthenes aidoit à escorcher, et Panurge mit deux selles d'armes des chevaliers en tel ordre qu'elles servirent de landiers; et firent roustisseur leur prisonnier, et au feu où brusloient les chevaliers, firent roustir leur venaison. Et après, grand chere à force vinaigre: au diable l'un qui se faignoit! c'estoit triomphe de les voir bauffrer».

к которому привешивает архаические атрибуты сожженных рыцарей — латы, шпоры, кольчугу, стальную перчатку, ботфорты. В стихотворной надписи к трофею он прославляет победу здорового человеческого ума над тяжелыми латами (ведь они сожгли рыцарей благодаря остроумному применению пороха).[118] Панург |
с. 253 воздвигает другой столб, к которому привешивает пиршественные трофеи: рога, кожу и ногу косули, уши зайца, крылья дроф и т. п. Кроме того, склянку с уксусом, рожок с солью, вертел, шпиговальную иглу, котел, соусник, солонку и стакан. Надпись его к трофеям прославляет пир и дает кулинарный рецепт.[119]

Эти два триумфальных столба отлично передают амбивалентность всей этой системы народно-праздничных образов. Историческая тема победы пороха над рыцарскими латами и замковыми стенами (тема пушкинских «Сцен из рыцарских времен»), тема победы изобретательного ума над грубой примитивной силой, даны здесь в карнавальной обработке. Поэтому второй трофей и развертывает все карнавально-кухонные реквизиты: вертелы, шпиговки, горшки и т. п. Гибель старого мира и пиршественное веселье
с. 254 нового мира в этой системе образов слиты воедино: спа|ливший старое костер превращается в пиршественный очаг.[120] Феникс нового возрождается из пепла старого.

---

[118] Приводим часть подлинного текста этой надписи:

«Ce fust icy qu'apparut la vertus
De quatre preux et vaillans champions,
Qui, *de bon sens, non de harnois vestuz,*
Comme Fabie, ou les deux Scipions,
Firent six cens soixante morpions,
Puissans ribaulx, brusler, comme une escorce.
Prenez y tous, *rois, ducs, rocs et pions,*
Enseignement qu'engin mieulx vault que force...».

[119] В итальянском (не макароническом) произведении Фоленго «Orlandino» есть совершенно карнавальное описание турнира Карла Великого: рыцари скачут на ослах, мулах и коровах, вместо щитов у них корзины, вместо шлемов — кухонная посуда: ведра, котелки, кастрюли.

[120] Виктор Гюго в стихотворении «A l'obéissance passive» (1853 г.) дает раблезианский образ превращения битвы в пир в историческом плане, но он упрощает и риторизует этот образ. Вот две строфы из этого стихотворения:

Упомянем еще в этой связи турецкий эпизод Панурга. Попавший в плен к туркам Панург едва не погиб мученической смертью за веру на костре, но спасся чудесным образом. Построен эпизод как готическая пародийная травестия мученичества и чуда. Поджаривают Панурга на вертеле, обложив предварительно салом, так как сам он недостаточно жирен. Мученический костер заменен здесь, следовательно, кухонным очагом. В конце концов ему, как мы сказали, удалось спастись чудесным образом, причем сам он зажарил своего мучителя. Кончается эпизод прославлением жаркого на вертеле.

с. 255 Так, кровь превращается у Рабле в вино, а жестокое | побоище и страстна́я смерть — в веселый пир, жертвенный костер — в кухонный очаг. Кровавые битвы, растерзания, сожжения, смерти, избиения, удары, проклятия, ругань погружены в «веселое время», которое умерщвляя рождает, которое не дает увековечиться ничему старому (и потому злому) и не перестает рождать новое и молодое. Это понимание времени — не отвлеченная мысль Рабле, — оно, так сказать, «имманентно» самой унаследованной им традиционной народно-праздничной системе образов. Рабле не создал этой системы, но в его лице она поднялась на новую и высшую ступень исторического развития.

Но, быть может, все эти образы — просто мертвая и стесняющая традиция? Быть может, все эти ленточки, которые привязывают к рукам избиваемого сутяги, эти бесконечные побои

Maintenant, largesse au prétoire!
Trinquez, soldats! et depuis quand
A-t-on peur de rire et de boire?
Fête aux casernes! fête au camp!

....

La bombance après l'équipée,
On s'attable. Hier on tua.
O Napoléon, ton épée
Sert de broche à Gargantua».

Амбивалентное, внутренне-противоречивое единство раблезианского образа здесь распалось на острые и эффектные, но чисто статические контрасты.

и ругань, это разъятое на части тело, эти кухонные принадлежности — только бессмысленные пережитки древних мировоззрений (эпохи тотемизма, раннеземледельческой стадии и т. п.), ставшие мертвой формой, ненужным балластом, мешающим видеть и изображать реальную современную действительность так, как она есть на самом деле?

Нет ничего нелепее и вздорнее подобного предположения. Система народно-праздничных образов, действительно, складывалась и жила на протяжении тысячелетий. В этом длинном процессе развития были и свои шлаки, были и свои мертвые отложения в быту, в верованиях, в предрассудках. Но в основ-
с. 256 ной линии своего развития эта система | росла, обогащалась новым смыслом, впитывала в себя новые народные чаяния и мысли, перерабатывалась в горниле нового народного опыта. Язык образов менялся, прояснялся, утончался.

Благодаря этому народно-праздничные образы могли стать могущественным орудием художественно-идеологического овладения действительностью, могли стать основой подлинного широкого и глубокого реализма. Народные образы эти помогают овладеть не натуралистическим, мгновенным, пустым, бессмысленным и распыленным образом действительности, — но самым процессом ее становления, смыслом и направлением этого процесса. Отсюда глубочайший универсализм и трезвый оптимизм народно-праздничной системы образов.

У Рабле эта система образов живет напряженнейшей, актуальнейшей и вполне сознательной жизнью, притом живет в с я с начала и до конца, до мельчайших деталей, до разноцветных ленточек на рукавах избиваемого сутяги, до красной рожи другого сутяги, до древка креста с поблекшими лилиями, которым действует брат Жан, до его прозвища «Крошево». Ни одного мертвого и обессмысленного пережитка, — все насыщено актуальным целеустремленным и единым смыслом. В каждой детали присутствует ответственное и ясное художественное сознание Рабле.

Это не значит, конечно, что каждая деталь была придумана, продумана и взвешена отвлеченной мыслью автора. Рабле ху-
с. 257 дожественно-сознательно владел своим стилем, боль|шим стилем народно-праздничных форм; логика этого* стиля подсказала ему

и красную рожу сутяги(,) и его веселое воскресение после побоев(,) и сравнение с королем и двумя королями. Но его отвлеченная мысль вряд ли подбирала и взвешивала подобные детали в отдельности. Он, как и все его современники, еще жил в мире этих форм и дышал их воздухом, он уверенно владел их языком*, не нуждаясь в постоянном контроле отвлеченного сознания.

Мы установили существенную связь побоев и ругательств с развенчанием. Ругательства у Рабле никогда не носят характера личной* инвективы; они универсальны и — в конечном счете — всегда метят в высшее. За каждым избиваемым и ругаемым Рабле как бы видит короля, бывшего короля, претендента в короли. Но в то же время образы всех развенчиваемых вполне реальны и жизненны. Совершенно реальны все эти сутяги и кляузники, мрачные лицемеры и клеветники, которых он бьет, изгоняет, ругает. Все эти лица подвергаются осмеянию, брани и побоям, как индивидуальные воплощения отходящей власти и правды: господствовавшей мысли, права, веры, добродетели. Эта старая власть и старая правда выступают с претензиями на абсолютность, на вневременную значимость. Поэтому все представители старой правды и старой власти хмуро-серьезны, не умеют и не хотят смеяться (агеласты), выступают они величественно, в своих врагах усматривают врагов вечной истины и, потому, угрожают им вечной гибелью. Господствующая власть и господствующая правда не видят себя в зеркале времени, поэтому они не видят и своих начал, границ и концов,
с. 258 не | видят своего старого и смешного лица, комического характера своих претензий на вечность и неотменность. И представители старой власти и старой правды с самым серьезным видом и в серьезных тонах доигрывают свою роль(,) в то время как зрители уже давно смеются. Они продолжают говорить серьезным, величественным, устрашающим, грозным тоном царей или глашатаев «вечных истин», не замечая, что время уже сделало тон смешным в их устах и превратило старую власть и правду в карнавальное масленичное чучело, в смешное страшилище, которое народ со смехом терзает на площади*.

Вот с этими-то чучелами расправляется беспощадно-жестоко и в е с е л о добрейший и беззлобнейший метр Рабле. С ними

расправляется, в сущности, то веселое время, от лица и в тоне которого Рабле говорит. Живых людей Рабле не терзает — пусть себе уходят, — но сначала пусть скинут с себя свою королевскую одежду или свой по-маскарадному пышный плащ сорбоннского магистра, глашатая божественной правды. Он готов их даже наградить после этого или маленькой хибаркой на задворках и ступкой, чтобы толочь лук для зеленого соуса, как он наградил короля Анарха, или сукном на новые брюки, большой миской для еды, колбасой и дровами, как он наградил магистра Янотуса Брагмардо.

с. 259 На эпизоде с магистром Янотусом мы остановимся. Эпи|зод этот связан с похищением молодым Гаргантюа колоколов Парижской богоматери.

Самый мотив похищения колоколов почерпнут Рабле из «Великой Хроники», но он расширен и преображен в его романе. Гаргантюа похищает исторические колокола Notre Dame, чтобы превратить их в *бубенчики* для своей гигантской кобылы, которую он собирается отправить к отцу с грузом сыра и рыбы. Это *развенчание соборных колоколов в бубенчики для кобылы* — типичный карнавальный снижающий жест, сочетающий развенчание-уничтожение с обновлением и возрождением в новом материально-телесном плане.

Образ колокольчика или бубенчика (в большинстве случаев коровьего) появляется уже в древнейших свидетельствах о действах карнавального типа, как их необходимый аксессуар. Колокольчики — обычная принадлежность и в мифических образах «дикого войска», «дикой охоты», «людей Эрлекина», которые уже с глубокой древности сливались с образами карнавального шествия. Фигурируют коровьи колокольчики и в описании шаривари начала XIV в. в «Roman de Fauvel». Общеизвестна роль шутовских бубенчиков: на одежде, на колпаке, на палке, на шутовском скипетре шута. Звон бубенчиков под масленичными и свадебными дугами мы слышим еще и сегодня.

У самого Рабле в его описании «дьяблерии», которую ставит Франсуа Вильон, также фигурируют бубенчики и колоколь-
с. 260 чики. Участники дьяблерии «были опоясаны толсты|ми ремнями, на которых висели коровьи бубенцы и колокольчики с мулов,

производившие ужасающий звон»[121]. И самый образ развенчания колоколов в романе Рабле встречается еще раз.

В уже разобранном нами эпизоде сожжения 660-ти рыцарей с превращением погребального костра в пиршественный очаг Пантагрюэль в разгаре самой пирушки, когда все работали своими челюстями, заявил: «Хорошо бы во славу божию каждому из нас подвязать к подбородку по две пары церковных колокольчиков, а мне бы колокола с колоколен Пуатье, Тура и Камбре, чтобы посмотреть, какой бы мы задали концерт, двигая своими челюстями».[122]

Церковные колокола и колокольчики оказываются здесь не на шее коров или мулов, а под подбородками у весело пирующих людей; их звон должен отражать движение пожирающих челюстей: трудно найти образ более четко и наглядно, хотя и грубо, раскрывающий самую логику раблезианской игры образами, — логику бранного развенчания-уничтожения и обнов-
с. 261 ления-возрождения. Развенчанные в высоком плане | колокола, снятые с колоколен Пуатье, Тура и Камбре, неожиданно оживают в пиршественном плане еды и обновляют свой звон, отзванивая движение жующего рта. Подчеркнем, что самая неожиданность нового применения колоколов заставляет их образ как бы заново родиться. Этот образ возникает перед нами, как нечто совершенно новое на этом новом фоне, несвойственном и чуждом его обычному появлению. И та сфера, в которой совершается это *новое рождение образа, есть материально-телесное* начало, в данном случае в его пиршественном аспекте. Подчеркнем еще буквальность, пространственную топографичность снижения: колокола с *высоты* колоколен переносятся в *низ*, под жующие челюсти.

Пиршественный аспект, возрождающий колокола, очень далек, конечно, как от животного акта еды, так и от приватной бытовой пирушки. Ведь это — «пир на весь мир» народного

---

[121] См. кн. IV, гл. XIII.

[122] Приводим место по подлиннику: «Lors dist Pantagruel: „Pleust à Dieu que chascun de vous eust deux paires de sonnettes de sacre au menton, et que j'eusse au mien les grosses horloges de Renes, de Poictiers, de Tours et de Cambray, pour voir l'aubade que nous donnerions au remuement de nos badigoinces!"».

гиганта и его соратников у исторического очага, спалившего старый мир феодально-рыцарской культуры.

Возвращаемся к нашему исходному эпизоду похищения колоколов. Теперь вполне понятно, почему Гаргантюа хочет превратить колокола Notre Dame в колокольчики для своей кобылы. И в дальнейшем ходе эпизода колокола и колокольчики все время связываются с карнавально-пиршественными образами. Командор монашеского ордена св. Антония также был бы не прочь похитить эти колокола, «чтобы их звоном сообщать о своем приближении и повергать в дрожь с в и н о е   с а л о по кладо- с. 262 вым» (ему полагалась «сальная подать» от на|селения). Главный мотив для возвращения колоколов, который выставляет в своей речи Янотус Брагмардо, — влияние колокольного звона на плодородие виноградников парижского округа. Другой решающий мотив — получение Янотусом колбасы и брюк, обещанных ему в том случае, если колокола будут возвращены. Таким образом(,) колокола в этом эпизоде все время звонят в карнавально-пиршественной атмосфере.

Кто же такой сам Янотус Брагмардо? По замыслу Рабле, это — старейший член Сорбонны (т. е. богословского факультета Парижского университета); Сорбонна была блюстительницей правоверия и нерушимой божественной истины, была властительницей судеб всякой религиозной мысли и книги. Сорбонна, как известно, осуждала и запрещала и все книги романа Рабле по мере их выхода, но, к счастью, Сорбонна в эту эпоху уже не была всесильной. Представителем этого почтенного факультета и был Янотус Брагмардо. Но Рабле из соображений осторожности (с Сорбонной все же не приходилось шутить) уничтожил все внешние признаки его принадлежности к Сорбонне.[123] На Янотуса возложено поручение убедить Гаргантюа мудрым и красноречивым словом возвратить похищенные колокола. Ему было обещано за это, как мы видели, и приличное «карнавальное» вознаграждение в виде брюк, колбасы и вина. |

с. 263 Когда Янотус с комической важностью и в торжественной мантии сорбоннского магистра в сопровождении своих

[123] В каноническом издании первых двух книг романа (изд. 1542 г.) Рабле вообще уничтожил все прямые аллюзии на Сорбонну, заменив самое слово «сорбоннист» словом «софист».

ассистентов приходит на квартиру Гаргантюа, то эту странную компанию принимают сначала за маскарадное шествие. Вот это место:

«Maistre Janotus, tondu à la cesarine, vestu de son lyripipion théologale, et bien antidoté de codignac de four et eau beniste de cave, se transporta au logis de Gargantua, touchant devant soy trois vedeaux à rouge muzeau, et traînant aprés cinq ou six maistres inertes, biran crottés à profit de mesnaige. A l'entrée les rencontra Ponocrates, et eut frayeur en soy, les voyant ainsi desguisés, et pensoit que fussent quelques masques hors du sens. Puis s'enquesta à quelqu'un desdicts maistres inertes de la bande que queroit ceste mommerie? Il luy fut respondu qu'ilz demandaient les cloches leur estre rendues». Здесь подчеркнута вся карнавальная бутафория в образах сорбонниста и его спутников (вплоть до знакомого нам «rouge muzeau»). Они превращены в карнавальных шутов, в веселое смеховое шествие. «Святая вода из погреба» — ходячая снижающая травестия вина.

Узнав, в чем дело, Гаргантюа и его спутники решают разыграть с Янотусом веселый фарс (мистификацию). Ему прежде
с. 264 всего дают выпить «по-теологически»[124], а тем време|нем возвращают колокола вызванным представителям города. Таким образом, Янотусу приходится произносить свою речь на смех, исключительно для потехи собравшихся. Он произносит ее со всею важностью и серьезностью, настаивая на возвращении колоколов и не подозревая, что дело с колоколами уже покончено без него и что на самом деле он просто разыгрывает роль ярмарочного шута. Эта мистификация еще более подчеркивает карнавальный характер фигуры сорбонниста, выпавшей из реального хода жизни и ставшей чучелом для осмеяния, но продолжающей вести свою роль в серьезном тоне и не видящей, что все кругом уже давно смеются.

Самая речь Янотуса — великолепная пародия на красноречие сорбоннистов, на их способ аргументировать, на их латинский язык; эта пародия достойна стать рядом с «Письмами

---

[124] «Теологическая выпивка» и «теологическое вино» — хорошая выпивка (готическая* травестия).

темных людей». Но в пародийной речи Янотуса с начала и до конца с громадным искусством показан о б р а з с т а р о с т и. «Стенограмма» речи полна звукоподражательных элементов, передающих все виды и степени покашливания и откашливания, отхаркивания, одышки и сопения. Речь полна оговорок, ляпсусов, перебоев мысли, пауз, борьбы с ускользающей мыслью и выражением, мучительными поисками подходящих слов. И сам Янотус откровенно жалуется на свою старость. Этот биологический образ дряхлой старости человека искусно сплетается в единый эффект с образом социальной, идеологической и языковой устарелости сорбонниста. Это — старый год, старая
с. 265 зима, старый король, ставший шутом. | Все весело осмеивают его; в конце концов он и сам начинает смеяться.

Но осмеивают чучело сорбонниста. Старому же человеку дают, что ему нужно. А нужно ему, по собственному признанию, немного: «Mais le present je ne fais plus que resver, et ne me fault plus dorenavant que bon vin, bon lict, le dos au feu, le ventre à table, et escuelle bien profonde». Это — единственная реальность, остающаяся от претензий сорбонниста: доброе вино, добрая постель, спина к огню, живот к столу, миска поглубже. Гаргантюа щедро оделяет всем этим старика. Но сорбоннист высмеян и уничтожен до конца.

* * *

Из всех разобранных нами до сих пор эпизодов и отдельных образов мы видим, что все сцены битв, драк, побоев, осмеяний, развенчаний как людей (представителей старой власти и старой правды), так и вещей (например, колоколов), обработаны и стилизованы Рабле в народно-праздничном карнавальном духе. Поэтому все сцены и образы эти амбивалентны: уничтожение и развенчание связано с возрождением и обновлением, смерть старого связана с рождением нового; все образы относятся именно к этому противоречивому единству умирающего и рождающегося мира. Но не только эти сцены побоев и развенчаний в собственном смысле, но и весь роман с начала и до конца проникнут карнавальной атмосферой. Более того, целый ряд суще-
с. 266 ствен|нейших эпизодов и сцен прямо связаны с праздниками и

с определенной чисто праздничной тематикой. Эту роль праздников и карнавала (а также праздничной игры, гадания) мы здесь и рассмотрим.

Слову «карнавальный» мы придаем расширенное значение. Карнавал, как совершенно определенное явление, дожил до наших дней, между тем как другие явления народно-праздничной жизни, родственные ему по своему характеру и стилю (а также и по генезису), за немногими исключениями, давно уже умерли или выродились до неузнаваемости. Карнавал хорошо знаком. В течение веков он неоднократно описывался. Даже в период своего позднего развития — в XVIII и XIX вв. карнавал в очень четкой и сгущенной форме сохранил все основные особенности народно-праздничной стихии. Карнавал раскрывает для нас древнюю народно-праздничную стихию, как наилучше сохранившийся обломок этого громадного и богатого мира. Это и дает нам право употреблять эпитет «карнавальный» в расширенном смысле, понимая под ним не только формы карнавала в узком и точном смысле, но и всю богатую и разнообразную народно-праздничную жизнь средних веков и эпохи возрождения в ее основных особенностях, наглядно представленных для последующих веков, когда большинство других форм умерло или выродилось, карнавалом.

Но и карнавал в узком смысле слова — явление далеко не простое и не однозначное. Слово это и объединило под одним понятием (по⟨-⟩видимому, уже в XVI в.) ряд местных празд-
с. 267 неств разного происхождения, | приуроченных к разным срокам, но имеющих некоторые общие черты народно-праздничного веселья. Этот процесс объединения словом «карнавал» разнородных местных явлений и подведение их под одно понятие соответствовал и реальному процессу, протекавшему в самой жизни: различные народно-праздничные формы, отмирая и вырождаясь, передавали ряд своих моментов — обрядов, аксессуаров, образов, масок — карнавалу. Карнавал стал в действительности тем резервуаром, куда вливались прекратившие свое самостоятельное существование народно-праздничные формы.

Этот процесс карнавального объединения народно-праздничных форм протекал, конечно, по-разному и в разные сроки не только в разных странах, но даже и в отдельных городах.

В наиболее четкой и, так сказать, классической форме этот процесс протекал в Италии, именно в Риме (да и в других городах этой страны, хотя, может быть, и не столь четко), затем во Франции — в Париже. Более или менее классично (но в более поздние сроки) этот процесс протекал в Нюрнберге и Кельне. В России этот процесс вовсе не совершился: различные формы народно-праздничного веселья как общего, так и местного характера (масленичного, святочного, пасхального, ярмарочного и т. п.), оставались необъединенными и не выделили какой-нибудь преимущественной формы, аналогичной западно-европейскому карнавалу. Петр Великий, как известно, пытался привить у нас формы поздней европейской традиции «праздника глупцов» (избрание «всешутейшего папы» и т. п.), первоапрельских
с. 268 карнавальных шуток и др., | но формы эти не укрепились, не собрали вокруг себя местных традиций.

Но и в тех местах, где этот процесс протекал в своей более или менее классической форме (Рим, Париж, Нюрнберг, Кельн)(,) в основу его в разных местах легли разные по своему генезису и развитию местные формы празднеств; и ритуал его обогащался в дальнейшем в разных местах также за счет разных отмиравших местных форм.

Нужно отметить, что многие народно-праздничные формы эти, передав карнавалу ряд своих черт (притом в большинстве случаев наиболее существенных), продолжали влачить параллельное карнавалу жалкое и обедненное существование. Так, например, обстояло дело во Франции с шаривари: бóльшую часть своих форм шаривари передало карнавалу, но в качестве обедненной частной формы брачного осмеяния (если брак почему-либо считался ненормальным), в качестве кошачьего концерта под окнами, оно дожило даже и до наших дней. Далее, все те формы народно-праздничного веселья, которые составляли вторую, площадную(,) неофициальную половину всякого церковного и государственного праздника, продолжали существовать рядом с карнавалом и независимо от него, имея с ним ряд общих черт, таких, например, как избрание эфемерных королей и королев в праздник королей («бобовый король»), в «праздник св. Валентина» и др. Все эти общие черты определяются связью всех этих праздничных форм с в р е м е н е м,

которое в народно-площадной стороне всякого праздника становится подлинным героем его, про|изводящим развенчание старого и увенчания нового.[125] Все эти народно-площадные формы продолжали, конечно, жить вокруг церковных праздников. Более или менее карнавальный характер сохраняла и всякая ярмарка (приуроченная обычно к празднику освящения церкви или первой мессы). Наконец, известные карнавальные черты сохраняют и бытовые праздники — свадьбы, крестины, поминки, сохраняют и различные земледельческие праздники — сбор винограда (vendange), убоя скота (например, праздник потрохов, описанный у Рабле) и т. п. Мы видели, например, отчетливо карнавальный характер «nopces à mitaines», т. е. определенного свадебного обряда. Общим знаменателем всех карнавальных черт различных праздников является существенное отношение этих праздников к в е с е л о м у в р е м е н и. Всюду, где сохраняется народно-площадная вольная сторона праздника, сохраняется и это отношение к времени, а следовательно, и элементы карнавального характера.

с. 269

Но там, где карнавал в узком смысле расцветал и становился объединяющим центром для всех форм народно-площадного веселья, он действовал обедняюще на все остальные праздники, отнимая у них все вольные и народно-утопические элементы. Все остальные праздники бледнеют рядом с карнавалом; их народное значение сужается, особенно в силу их непосредственной связи с церковным или государственным культом и чином. Карнавал становится символом и воплощением под|линного всенародного площадного праздника, совершенно независимого от церкви и государства (но терпимого ими). Именно таким был римский карнавал, когда Гете дал свое знаменитое описание его (карнавал 1788 г.); таким был еще римский карнавал и в 1895 г., в атмосфере которого набрасывал свою книгу «Пульчинелла» Дитерих (посвящена она римским друзьям и карнавалу 1895 г.). К этому времени карнавал стал единственным живым

с. 270

---

[125] В сущности, каждый праздничный день развенчивает и увенчивает, следовательно, имеет и своего короля и королеву. | См. этот мотив в «Декамероне», где на каждый день праздничных бесед избирается свой король и своя королева.

с. 270

и ярким представителем богатейшей народно-праздничной жизни прошлых веков.

В эпоху Рабле концентрация народно-праздничного веселья в карнавале ни в одном городе Франции еще не завершилась. Карнавал, справлявшийся в «mardi gras» (т. е. в чистый ⟨sic!⟩ вторник на последней неделе перед великим постом), был лишь одной из многочисленных форм народно-праздничного веселья, правда уже и тогда очень важной формой. Большое место в праздничной жизни площади занимают, как мы уже говорили, ярмарки (в различных городах их было в году от двух до четырех). Ярмарочные увеселения носили карнавальный характер. Напомним указанные нами раньше многочисленные народные праздники в городе Лионе. В эпоху Рабле живы были еще и поздние формы древнего «праздника глупцов»: таковы были празднества, устраиваемые в Руане и Эвре обществом «Societas cornardorum», избиравшим своего шутовского аббата («Abbas cornardorum» или «⟨L'⟩Abbé des Conards») и совершавшим карнавальные процессии. Мы уже говорили, что на одном из таких |
с. 271 празднеств в Руане фигурировало имя Рабле (точнее, псевдоним — Алькофрибас) и, вместо священного писания, читались тексты из «Хроники Гаргантюа». Произведение Рабле оказалось здесь в родной ему стихии.

Эту богатую праздничную жизнь своего времени⟨,⟩ как городскую, так и сельскую, Рабле знал, конечно, отлично. Какие же праздники непосредственно отражены в его романе?

В самом начале «Гаргантюа» — в главах IV, V и VI — изображается «праздник потрохов» с веселым пиром, во время которого и совершается чудесное рождение героя Гаргантюа. Это — один из самых замечательных и самых характерных для манеры Рабле эпизодов всего романа. На анализе его необходимо остановиться.

Вот начало эпизода:

«L'occasion et maniere comment Gargamelle enfanta fut telle; et si ne le croyez, *le fondement vous escappe!* *Le fondement lui escappoit* une apres disée, le troisiesme jour de febvrier, par trop avoir mangé de gaudebillaux. Gaudebillaux sont *grasses tripes* de coiraux. Coiraux sont beufz engressez à la creche et prez guimaulx. Prez guimaulx sont qui portent herbe deux

fois l'an. D'iceulx gras beufz avoient faict tuer troys cens soixante-sept mille et quatorze, pour estre á *mardy gras* sallez, affin qu'en la prime vere ilz eussent beuf de saison à tas, pour au commencement des repastz faire *commemoration de saleures*, et mieulx entrer en vin». |

с. 272 Ведущий мотив этого отрывка — материально-телесное, продуктивное и растущее, *изобилие*. Все образы подчинены этому мотиву. Прежде всего, все изображаемое событие с самого начала связывается с *родами* Гаргамелл. Все это — обстановка и фон для родового акта. В первое же предложение врывается проклятие по адресу тех, кто не поверит автору. Это проклятие перебивает речь, но в то же время подготовляет переход к последующему. Это проклятие сразу ввергает нас в материально-телесный низ: «чтоб у вас прямая кишка[126] вывалилась, если вы мне не поверите!». Роды Гаргамелл начались именно с того, что у нее вывалилась прямая кишка в результате объедения потрохами, т. е. внутренностями — кишками откормленных быков. *Внутренности и кишки*, со всем богатством их значений и связей, — *основные ведущие образы всего эпизода*. В нашем отрывке они вводятся как еда: это — «gaudibillaux», что значит то же самое, что «grasses tripes» (т. е. жирные внутренности быков). Но роды и выпадение прямой кишки, вследствие объедения потрохами, с самого начала *связывают поедаемое чрево с чревом поедающим*. Границы между поедаемым телом животных и поедающим телом человека ослаблены. Тела пересекаются и начинают сливаться в какой-то *единый гротескный образ поедаемо-поедающего мира*. Создается единая и сгущенная телесная атмосфера —
с. 273 *большая утроба*. В | ней и совершаются основные события нашего эпизода — еда, выпадение кишки, роды.

Мотив продуктивности и роста, введенный с самого начала «родами» Гаргамелл, развивается дальше в образах изобилия и полноты материальных благ: «gaudibillaux» — это жирные внутренности особых быков «coiraux», откормленных на особых лугах — «prez guimaux», дающих траву два раза в год. И этих

[126] Точнее — «задний проход» — «fondement».

жирных быков забили грандиозное количество — 367014. Слово «жирный» и его производные повторяются в трех строках четыре раза (grasses, engressez, gras, gras). Убой скота произведен, чтобы весною иметь мясо «в изобилии» (à tas).

Этот мотив изобилия материальных благ связывается здесь прямо с «жирным вторником» (mardy gras), когда предполагалась засолка мяса убитых быков; жирный вторник — это день карнавала. Карнавальная масленичная атмосфера проникает весь эпизод, она связывает в один готический* узел и убой, разъятие и потрошение скота, и телесную жизнь, и изобилие, и мир, и сало, и пир, и веселые вольности.

В конце отрывка фигурирует типичное готическое* снижение — «commemoration de saleures». Соленые закуски, как экстраординарное прибавление к обеду, названы литургическим термином «commémoration», что означает короткую молитву святому, праздник которого не приходится на данный день, т. е. дополнительную экстраординарную молитву. Таким образом
с. 274 в эпизод вливается аллюзия на | литургию.

Наконец, отметим характерную стилистическую особенность отрывка: первая половина его построена как цепь, где каждое звено вложено в другое соседнее звено. Это достигается тем, что одно и то же слово кончает предложение и начинает следующее. Такое построение усиливает впечатление сгущенности и сплошности, неразрывного единства этого мира, изобильного жира, мяса, утробы, роста, родов.

Проследим дальнейшее развитие эпизода. Так как внутренности убитого скота нельзя сохранять в прок, то Грангузье созывает на пир жителей всех окрестных мест:

«A ce faire convierent tous les citadins de Sainnais, de Suillé, de la Roche Clermaud, de Vaugaudray, sans laisser arriere le Coudray, Montpensier, le Gué de Vede, et aultres voisins, tous bons beveurs, bons compaignons et beaulx joueurs de quille la».

Таким образом, пир носит широкий, в пределе — всенародный, характер (не даром и быков закололи 367014). Это — «пир на весь мир». Таким «в идее» был всякий карнавальный пир. Любопытна характеристика окрестных граждан, собранных Грангузье: «мастера выпить, добрые товарищи и хорошие игроки в кегли». Последнее выражение — «игроки в кегли» — здесь

понимается в эротическом смысле, общеупотребительном в эпоху Рабле, — «люди с хорошей производительной силой». Таким образом, эта характеристика приглашенных на пир вы-
с. 275 держана в материально-телесном духе все|го эпизода.

Грангузье предостерегает свою жену от злоупотребления потрохами: «„Celluy, disoit-il, a grande envie de mascher merde, qui d'icelle le sac mange". Non obstant ces remonstrances, elle en mangea seze muiz, deux bussars et six tupins. O belle matiere fecale qui doivoit boursouffler en elle!»

Здесь вводится мотив испражнений, тесно связанный, как мы уже говорили, с представлением об утробе вообще и о бычьих внутренностях (tripes, gaudebillaux) в частности, которые даже при лучшей промывке содержали в себе известный процент кала. В образе кала снова стирается граница между поедающим и поедаемым телом: кал, содержащийся в бычьих кишках, способствует образованию кала в кишках человека. Животные и человеческие кишки снова сплетаются в один неразрывный гротескный* узел. Характерно для атмосферы всего эпизода и заключительное восклицание автора о «прекрасном» кале («O belle matiere fecale!»). Напомним, что образ кала в готическом* реализме был образом веселой материи по преимуществу.

Непосредственно за приведенным отрывком следует: «Apres disner tous allèrent pelle melle à la Saulsaie, et la, sus l'herbe drue, dancerent au son des joyeux flageolletz et doulces cornemuses, tant baudement, que c'estoit passetemps celeste les veoir ainsi soy rigouller». Это праздничное карнавальное веселье на лугу орга-
с. 276 нически | сплетается со всеми другими образами разбираемого эпизода. Повторяем, в атмосфере и системе образов «жирного вторника» веселье, танцы и музыка отлично сочетались с убоем, разъятым на части телом, утробой, калом и другими образами материально-телесного низа.

Пятая глава посвящена знаменитым «разговорам в подвыпитии» («les propos des bien yvres»). Это — карнавальный готический «симпосион». В этом диалоге нет внешней логической последовательности, нет объединяющей отвлеченной идеи или проблемы (как в античных симпосионах). Но он обладает

глубоким внутренним единством. Это — единая и выдержанная до мельчайших деталей готическая* игра снижениями. Почти каждая реплика дает какую-нибудь формулу высокого плана — церковную, литургическую, философскую, юридическую или какие-нибудь слова священного писания, которые применяются к выпивке и еде. Говорят, в сущности, только о двух вещах: о поедаемых бычьих внутренностях и о заливающем эти внутренности вине. Но этот материально-телесный низ травестирован в образы и формулы священного и духовного «верха». Свою жажду характеризуют, например, евангельским словом «Sitio», опрокидывая стаканчик, произносят слова псалма «Ex hoc in hoc», употребляют юридические формулы, вроде «exhibe», «par procuration» и др., употребляют формулы скотистской философии и т. п. Все это — типичные и уже знакомые нам формы готических* снижений.

Но здесь нам важно подчеркнуть игру образами с. 277 чрева, | утробы. Так, один из собеседников говорит: «Je laverois voluntiers les tripes de ce veau que j'ay ce matin habillé». Слово «habiller» значит «одевать», но оно имело также и специальное значение — «разделывать тушу убитого животного» (это — термин мясников и кулинарных книг). Таким образом, в словах собутыльника «этот теленок, которого я утром одевал», слово «теленок» («veau») относится прежде всего к самому собутыльнику, который с утра себя одел, но оно относится также и к тому теленку, которого утром разъяли на части, распотрошили и которого он съел. Также и утроба («les tripes») обозначает как его собственную утробу, которую он собирается омыть вином, так и съеденную им утробу теленка, которую он собирается запить.

Вот другая реплика, построенная аналогично: «Voulez vous rien mander à la rivière? Cestuy cy (стакан с вином) vas laver les tripes». Здесь слово «les tripes» также имеет двойное значение: это и собственная съевшая утроба и съеденная утроба быка. Таким образом и здесь все время стираются границы между поедающим телом человека и поедаемым телом животного.

Героем следующей — VI главы — становится рожающая утроба Гаргамелл.

Вводится глава беседой между Грангузье и его женой. Объевшаяся бычьих потрохов Гаргамелл почувствовала во время веселого пира начало родовых схваток. Грангузье ее утешает и успокаивает. Гаргамелл обвиняет во всем фалл своего мужа.
с. 278 Грангузье предлагает немедленно принести нож, чтобы | его отрезать; но это Гаргамелл вовсе не устраивает. Этот разговор об отрезывании фалла соприкасается и с темой плодородия и производительной силы(,) и с темой разъятого на части тела(,) и с родами и утробой, другими словами, — он органически вплетается в своеобразную ткань всего нашего эпизода.

Затем начинаются роды: «Peu de temps après elle commença à souspirer, lamenter et crier. Soudain vindrent à tas saiges femmes de tous costez. Et, la tastant par le bas, trouverent quelques pellauderies assez de maulvais goust, et pensoyent que ce feust l’enfant; mais c’estoit le fondement qui luy escappoit, à la mollification du droit intestine, lequel vous appelez le boyau cullier, par trop avoir mangé des tripes, comme avons declairé cy dessus».

Здесь в буквальном смысле дается анатомия телесного низа («le bas»). Готический* узел утробы стянут здесь еще крепче: *выпавшая прямая кишка*, *съеденная бычачья утроба*, *рожающая утроба* (выпавшую кишку принимают сначала за новорожденного) — все это неразрывно сплетено в образах данного отрывка.

Прибывшая бабка применила сильные вяжущие средства: «luy feist un restrinctif si horrible que tous ses larrys tant feurent oppilez et reserrez que a grande poine avec *les dentz* vous les eussiez eslargiz, qui est chose bien horrible à penser. Mesmement que le diable, à la messe de sainct Martin, escrivant le quaquet de deux
с. 279 gualoises, à | belles dentz alongea son parchemin».

Логика всего разбираемого эпизода подсказала введение *образа зубов*, растягивающих утробу. Внутренности Гаргамелл так сжались в результате применения вяжущего средства(,) «что только с величайшим трудом вы могли бы их (т. е. внутренности) растянуть зубами». Промежуточным звеном послужил средневековый обычай школьников и клириков растягивать зубами пергамент (та же кожа), если на нем не умещалось написанное. Но ведь во всем эпизоде implicite присутствовал образ зубов, разрывавших бычью утробу («les tripes»):

таким образом, связь этих зубов с рожающей утробой вполне подготовлена. Утроба во всем этом эпизоде — *единая большая утроба, включающая в себя и пожираемую и пожирающую и рождающую утробу*, между ними нет границ. Образ зубов еще более содействует стиранию границ между телами.

Характерна и аллюзия на готическую* легенду о чорте, который на мессе святого Мартина записывал отнюдь не благочестивую болтовню «молящихся женщин». Эта легенда снижала и чорта (который упал, пытаясь растянуть пергамент, не умещавший бесконечную болтовню женщин)⟨,⟩ и молящихся женщин, и самую мессу святого.

Вот как происходит самый родовой акт (это место может быть приведено без всякого ущерба в переводе):

с. 280 «Благодаря такому печальному случаю получилась вя|лость матки; ребенок проскочил по семяпроводам в полую вену и, вскарабкавшись по диафрагме до плечей, где вена раздваивается, повернул налево и вылез через левое ухо. Едва родившись, он не закричал, как другие младенцы: „уа!“, но громким голосом заорал: „Пить, пить, пить!“ — будто всех приглашал выпить». Анатомический анализ завершается неожиданным, но вполне карнавальным рождением ребенка через левое ухо. Ребенок идет не в низ, а в верх: это типичная карнавальная обратность («шиворот-навыворот»). Такой же карнавально-пиршественный характер носит и первый крик младенца, приглашающий выпить.

Таков наш эпизод. Подведем некоторые итоги его анализа.

Все образы эпизода развертывают *тематику самого праздника*: убоя скота, его потрошения, его разъятия на части. Эти образы развиваются в пиршественном плане пожирания разъятого тела и также в плане *карнавально-кухонно-врачебного расчленения рожающей утробы*. В результате с замечательным искусством создается чрезвычайно сгущенная атмосфера единой и сплошной телесности, в которой нарочито стерты все границы между отдельными телами животных и людей, между поедающей и поедаемой утробой. С другой стороны, эта *поедаемая-поедающая утроба слита с утробой рожающей*.

Создается образ единой над'индивидуальной телесной жизни — большой утробы, пожирающей-пожираемой-рожающей-рожаемой. Но не нужно думать, что это — грубый и примитивный биологизм, что это — образ чисто животной обессмысленной жизни. Нельзя
с. 281 вкладывать | сюда натуралистически суженных понятий нового времени. Это не животное, это — народное тело, размножающееся, растущее, всегда торжествующее над смертью. Оно неразрывно связано с социальной, культурной, исторической жизнью. И в нашем эпизоде пир носит всенародный характер и сопровождается пляской и музыкой. Ведь и весь эпизод изображает нам событие рождения народного богатыря — Гаргантюа, французского Геракла. Это большое тело враждебно только отвлеченным претензиям на бестелесную духовность, на вневременную вечность средневековой аскетической серьезности, проникнутой страхом, слабостью, ложью. Конечно, в нашем эпизоде подчеркнута самая телесность этого большого тела, но эпизод этот нельзя брать изолированно от всей раблезианской системы образов.

В разобранном эпизоде, как и всюду у Рабле, веселая, изобильная и всепобеждающая телесность противопоставлена средневековой серьезности страха и угнетения с ее методами пугающего и напуганного мышления. Кончается наш эпизод, как и пролог к «Пантагрюэлю», веселой и вольной травестией этих средневековых методов веры и убеждения. Вот это место:

«Я подозреваю, что вы не верите такому странному рождению (т. е. рождению Гаргантюа через левое ухо матери). Если не верите, мне до этого дела нет; но порядочный и здравомыслящий человек верит во все, что ему говорят и что написано. См. „Притчи Соломоновы", гл. XIV: „невинный верит каждому глаголу";
с. 282 св. апостола Павла „Первое посла|ние к коринфянам», гл. XVIII: „Милостивец верит всякому". Почему же вы не верите? Никакой видимости правды, — скажете вы. Я же вам скажу, что именно по этой причине вы и должны верить совершенной верой: ибо сорбоннисты говорят, что вера есть „вещей обличение невидимых".

„Разве противоречит этот случай нашей религии, закону, разуму и священному писанию? Что до меня, я не нахожу в святой

библии ничего, что бы противоречило этому. Но если бог так хотел, то ведь не скажете же вы, что он не мог этого сделать? О, прошу вас, никогда не смущайте своей души подобными суетными мыслями; ибо говорю вам, для бога нет ничего невозможного, и если бы он захотел, то все женщины рождали бы детей через уши“».

Далее автор приводит ряд случаев странных рождений из античной мифологии и средневековых легенд.

Все это место — великолепная пародийная травестия, как средневекового учения о вере, так и методов защиты и пропаганды этой веры: путем ссылок на священные авторитеты, запугиваний, провокаций, угроз обвинений в ереси и т. п. Сгущенная атмосфера телесности «праздника потрохов» подготовляет это карнавальное развенчание учения о вере, как «вещей обличения невидимых».

Нужно заметить, что в канонической редакции первой книги (1542 г.) Рабле из соображений осторожности исключил это место.

Важнейший эпизод «Гаргантюа» — пикроколинская война — развертывается в атмосфере другого сельского праздника — праздника сбора винограда («vendange»). |

с. 283 «Vendange» занимала большое место в жизни Франции; на время сбора винограда даже закрывались учреждения, не работали суды, так как все были заняты на виноградниках. Это была громадная рекреация от всех дел и забот, кроме дел, непосредственно связанных с вином. В атмосфере «vendange» и развертываются все события и образы пикроколинской войны.

Поводом для войны служит столкновение между крестьянами из Сельи, стерегущими созревшие виноградники, и пекарями из Лерне, везущими лепешки для продажи. Крестьяне хотели позавтракать лепешками с виноградом (что производит, между прочим, очищение желудка). Пекари отказались продать лепешки и оскорбили крестьян. Из-за этого между ними и разгорелась драка. Вино и хлеб, виноград и лепешки, — это литургический комплекс, подвергающийся здесь снижающей травестии (свойство его вызывать понос).

Первый большой эпизод войны — защита монастырского виноградника братом Жаном — также включает в себя травестирующую аллюзию на причастие. Мы видели, как кровь

превращается в вино, а за образом жестокого побоища раскрывается «vendange». В фольклоре французских виноградарей с «vendange» связан образ «Bon-Temps», т. е. «Доброго времени» (Bon-Temps — муж Mère Folle). Фигура Bon-Temps зна-
с. 284 менует собой в фольклоре конец злых времен и наступление всеобщего мира. Поэтому в атмосфере «vendange» Рабле и развертывает народно-утопическую тему победы мирного труда и изобилия | над войной и уничтожением: ведь это и есть основная тема всего эпизода и пикрохолинской войны*.

Таким образом атмосфера «vendange» проникает всю вторую часть «Гаргантюа» и организует систему его образов, подобно тому как первую часть (рождение Гаргантюа) проникала атмосфера праздника убоя скота и потрохов. Вся книга погружена в конкретную народно-праздничную атмосферу.[127]

Во второй книге романа — в «Пантагрюэле» — также есть эпизоды, непосредственно связанные с праздничной тематикой. В 1532 г., т. е. в том году, когда писался «Пантагрюэль», был объявлен папой во Франции внеочередной юбилейный год. В такие юбилейные года определенным церквам давалось право продавать всем папские индульгенции, т. е. отпущение грехов. И вот в романе есть эпизод, непосредственно связанный с тематикой этого юбилея. Панург, желая поправить свои денежные дела, обходит церкви и покупает индульгенции, но под видом сдачи он берет себе с церковного блюда «сторицею». В евангельских словах «получите сторицею» он толкует будущее время («полу́чите»), как замену повелительного наклонения («получи́те») и в соответствии с этим действует. Таким образом,

---

с. 284 [127] В своем свободном переводе этой книги Фишарт чрез|вычайно усиливает момент праздничности, но освещает его в духе гробианизма. Грангузье ⟨—⟩ страстный почитатель всех праздников, потому что на них полагается пировать и дурачиться. Дается длинное перечисление немецких праздников XVI в.: Hausschlachtfest, Martinsnacht, Fastnacht, Kirchweihen, Messtage, Jahrmärkte, Lichtmessen, Kindtaufen, Richtfeste, Schafschuren u. s. w. Праздники заходят за праздники, так что весь годовой круг Грангузье состоит только из праздников. Для Фишарта-моралиста праздники — это обжорство и безделье. Подобное понимание и оценка праздников, конечно, глубоко противоречит разблезианскому использованию их.

эпизод этот пародийно травестирует праздничную тематику юбилейного года.

В этой же книге есть эпизод, рассказывающий о неудачных домогательствах Панурга к одной знатной парижской даме. с. 285 Дама отвергла его, и Панург отомстил ей весьма своеобраз|ным образом. Центральное событие этого эпизода происходит в праздник тела господня. Здесь дается совершенно чудовищная травестия этого праздника. Изображается процессия из 600014 собак, которые шли за дамой и мочились на нее, так как Панург подсыпал ей в платье размельченные половые органы суки.

Такая травестия религиозной процессии в праздник тела господня представляется чудовищно-кощунственной и неожиданной только на первый взгляд. История этого праздника во Франции и в других странах (особенно в Испании) раскрывает нам, что весьма вольные гротескные образы тела были в нем вполне обычны и были освящены традицией. Можно сказать, что образ тела в его гротескном аспекте доминировал в народно-площадной части праздника и создавал специфическую телесную атмосферу его. Так, в праздничной процессии обязательно участвовали традиционные представители гротескного тела: чудовище (смешение космических, животных и человеческих черт) с «вавилонской блудницей» на нем[128], великаны (в народс. 286 ной традиции они были воплоще|нием гротескных представлений о большом теле), мавры и негры (гротескные отступления от телесных норм), толпа молодежи, танцующая очень чувственные народные танцы (в Испании, например, почти непристойный танец сарабанду); только после этих гротескных образов тела следовало духовенство, несущее гостию (т. е. тело господне); в конце процессии ехали разукрашенные повозки и на них костюмированные актеры (в Испании праздник тела господня назывался поэтому «fiesta de la carros»).

Традиционная процессия в праздник тела господня носила, таким образом, отчетливо выраженный карнавальный характер, с резким преобладанием телесного момента. В Испании в этот праздник ставились особые драматические представления «Autos

---

[128] Смешанное тело чудовища с сидящей на нем блудницей, в сущности, эквивалентно пожирающей-пожираемой-рожающей утробе «праздника потрохов».

sacramentales». Мы можем судить о характере этих представлений по дошедшим до нас пьесам этого рода Лопе де Вега. В них преобладает гротескно-комический характер, проникающий даже в серьезную их часть. В них очень много пародийного травестирования не только античных, но и христианских образов — в том числе и самой праздничной процессии.

В итоге мы можем сказать, что народно-площадная сторона этого праздника была в известной мере *сатировой драмой*, травестирующей церковный образ «тела господня» (гостии).[129] |

287 В свете этих фактов раблезианская травестия оказывается вовсе не такой уж неожиданной и чудовищной. Рабле только развивает все элементы сатировой драмы, уже наличные в традиционных образах этого праздника: в образе чудовища с сидящей на нем блудницей, в образах великанов и черных людей, в непристойных телодвижениях танца и т. п. Правда, он развивает их с большою смелостью и полной сознательностью. В атмосфере сатировой драмы нас не должен удивлять ни образ мочащихся собак, ни даже подробности с сукой. Напомним также амбивалентный характер обливания мочой, момент плодородия и производительности, содержащийся в этом образе. Не даром и в нашем эпизоде из мочи собак образуется ручей, протекающий у Сен-Виктора. (Гобелен пользуется этим ручьем для окраски тканей).

* * *

Все разобранные нами до сих пор эпизоды непосредственно связаны с определенными праздниками (с праздником потрохов, с «vendange», с папским юбилеем, с праздником тела господня). Тематика праздника оказывает определяющее влияние и на организацию всех образов этих эпизодов. Но такими прямыми и непосредственными отражениями определенных праздников в самих событиях романа дело, конечно, не исчерпывается.

---

[129] И античная *сатирова драма* была, как мы уже говорили, *драмой тела и телесной жизни*. Чудовища и великаны (гиганты) играли в ней, как известно, ведущую роль.

По всему роману рассеяны многочисленные аллюзии на от-
дельные праздники: на день св. Валентина, на ярмарку в Ниоре,
с. 288 для которой Вильон го|товит дьяблерию, на авиньонский кар-
навал, во время которого бакалавры играют в раф, на лионский
карнавал с его веселым страшилищем обжоры-глотателя Маш-
крута и т. п. В «Пантагрюэле» Рабле, описывая путешествие
своего героя по университетам Франции, уделяет особое вни-
мание тем рекреационным увеселениям и играм, которым пре-
даются студенты и бакалавры.

В народно-площадной стороне праздника существенное
место занимали всевозможные игры (от картежных до спор-
тивных) и всевозможные предсказания, пожелания и гадания.
Эти явления, неразрывно связанные с народно-праздничной ат-
мосферой, играют в романе Рабле существенную роль. Доста-
точно сказать, что вся третья книга романа построена как ряд
гаданий Панурга о своей суженой, т. е. о своей будущей жене.
На этих явлениях необходимо, поэтому, остановиться особо.

Отметим прежде всего большую роль всевозможных игр
в романе Рабле. В главу XX «Гаргантюа» включен знаменитый
список игр, в которые играет юный герой после обеда. Это спи-
сок в каноническом издании (1542 г.) состоит из 217 названий
игр: сюда входит длинная серия карточных игр, ряд настольных,
ряд игр ловкости, наконец, ряд игр на открытом воздухе.

Это знаменитое перечисление игр имело большой резонанс.
Первый немецкий переводчик Рабле Фишарт дополнил этот и
с. 289 без того длинный список 372-мя названиями немец|ких карточ-
ных игр и танцевальных мелодий. Английский переводчик Рабле
XVII в. — Thomas Urquhart — также увеличивает список путем
прибавления английских игр. Голландская версия «Гаргантюа»
(1682 г.) также придает списку национальный характер, назы-
вая 63 чисто голландских игр. Таким образом, список Рабле
пробудил в ряде стран интерес к своим национальным играм.
Список голландской версии послужил отправной точкой для
самого обширного в мировой фольклористике исследования
о детских играх — для восьмитомного труда Cock'а и Teier-
linck'а «Kinderspil en Kinderlust in Zuid-Nederland» (1902–1908).

Интерес самого Рабле к играм, выразившийся в состав-
лении данного грандиозного списка, имеет, конечно, далеко

не случайный характер. Он разделяет этот интерес со всей своей эпохой. Игры были связаны не только внешней, но и внутренней существенной связью с народно-площадной стороной праздника.

Кроме названного списка игр Рабле широко пользуется богатым словарем игр в качестве источника для метафор и сравнений. Из этого источника он черпает много эротических метафор (например, известную нам «joueurs de quille»), ряд экспрессивных образов для выражения удачи-неудачи (например, «c'est bien rentré de picques» — «это неудачный ход!») и ряд других выражений. Нужно отметить, что удельный вес подобных выражений, заимствованных из области игр, в народном языке был очень велик. |

290 Два важных эпизода романа Рабле построены на образах игры. Первый из них — «Пророческая загадка», завершающая первую книгу романа («Гаргантюа»). Стихотворение это принадлежит Melin de Saint-Gelays (вероятно, полностью). Но Рабле использовал его в своем романе не случайно: оно глубоко родственно всей системе его образов. Анализ его позволит нам раскрыть ряд новых и существенных сторон этой системы.

В «Пророческой загадке» тесно переплетены два момента: пародийно-пророческое изображение исторического будущего и образы игры в мяч. Связь эта далеко не случайна: здесь проявляется очень характерное для эпохи карнавальное восприятие исторического процесса как игры.

У того же Melin de Saint-Gelays есть небольшой «pasquin» на Франциска I, папу Климента VII и Карла V, где их мировая политика и борьба за Италию изображается в терминах карточной игры:

«Le Roy, le Pape et le Prince germain
Jouent un jeu de prime assez jolie:
L'arme est leur *vade, et l'envy* l'Italie:
Et le Roy tient *le grand poinct* en sa main,
Cinquante et un a le pasteur Rommain,
Qui se tourne et se mélancolie...»

Политическое положение текущего момента, расстановка сил, преимущества и слабые места отдельных властителей изо-
с. 291 бражены последовательно и точно в образах попу|лярной в ту эпоху итальянской карточной игры «jeu de prime» (она есть и в раблезианском списке игр).[130]

В сборнике «Recueil de vraye poésie françoise» Jean Longis и Vincent Sertenas есть небольшая поэма под названием «Compte nouveau». Это произведение построено в высоких тонах размышления о превратности исторических судеб, о зле и бедствиях, царящих на земле. На самом же деле эти превратности и бедствия касаются вовсе не земной жизни и не истории, а всего только игры в кегли (jeu de quilles). Поэма эта является описанием в загадочном и высоком стиле партии в кегли. Подчеркнем, что здесь, в отличие от «Jeu de prime» Melin de Saint-Gelays, не историческая действительность изображается в образах игры, а наоборот, игра (партия в кегли) изображается в высоких образах земной жизни в ее целом, с ее превратностями и бедами. Такое своеобразное перемещение систем — своего рода игра в игре — делает развязку мрачного стихотворения неожиданно веселой и улегчающей. Так же построена, как мы увидим, и «Пророческая загадка» у Рабле.

Аналогичная поэмка есть и у Despèriers (т. 1, стр. 80) под названием «Prophétie a Guynet Thybault Lyonnois». Здесь в тоне высокого пророчества изображается судьба «трех товарищей»; эти товарищи оказываются в конце концов попросту тремя костяшками в игре в кости.

Подобные пророческие загадки были настолько распростра-
с. 292 нены в эпоху Рабле, что Thomas Sébillet уделяет | им в своей поэтике[131] особый раздел (гл. XI «De l'énigme»). Загадки эти чрезвычайно характерны для художественно-идеологического мышления эпохи. Тяжелое и страшное, серьезное и важное переводятся в веселый и легкий регистр, из минора — в мажор. Всему дается веселое и улегчающее разрешение. Тайны

---

[130] У Берни есть амбивалентное «прославление» этой игры под названием «Lode della Primiera».

[131] Thomas Sébillet «Art poétique françoys» 1548 г. (переиздал F. Gaiffe, Paris, 1910 г.)

и загадки мира и будущих времен оказываются не мрачными и страшными, а веселыми и легкими. Это, конечно, не философские утверждения, — это направление художественно-идеологического мышления эпохи, стремящегося услышать мир в новом регистре, подойти к нему не как к мрачной мистерии, а как к веселой сатировой драме.

Другая сторона этого жанра — пародийное пророчество. Оно также было весьма распространено в эпоху Рабле. Конечно, и предсказания серьезного характера были популярны в то время. Борьба Карла V с Франциском I породила громадное количество всевозможных исторических и политических предсказаний. Не мало их было связано и с религиозными движениями и воинами эпохи. В большинстве случаев все эти серьезные предсказания носили мрачный и эсхатологический характер. Были, конечно, в ходу и астрологические предсказания регулярного типа. Издавались периодически популярные «прогностики», вроде календарей, напр.⟨имер⟩, «Prognostication des La-
с. 293 boureurs», где | были собраны предсказания, связанные с погодой и сельским хозяйством.[132] Рядом с этой серьезной литературой предсказаний и пророчеств создавались пародийно-травестирующие произведения этого рода, которые пользовались громадным успехом и популярностью. Наиболее известными из них были: «Prognostication générale»[133], «Prognostication Frère Tybault»[134], «Prognostication nouvelle»[135], «Prognostication du maistre Albert Songecreux»[136]. Это — типично рекреативные, народно-праздничные произведения. Направлены они не только и не столько против легковерия и наивного доверия ко всякого рода серьезным предсказаниям и пророчествам, сколько против их тона, против их манеры видеть и истолковывать жизнь, историю, время. Серьезному и мрачному противопоставляется шутливое и веселое; неожиданному и странному — обычное и каждодневное; отвлеченно-возвышенному — материально-телесное.

---

[132] «Prognostication des Laboureurs»⟨,⟩ переиздано A. Montaiglon'ом в «Recueil de poésies françaises des XV^{e} et XVI^{e} siécles», т. II, стр. 87.

[133] Переиздана там же, т. IV, стр. 36–47.

[134] Там же, т. XIII, стр. 12–17.

[135] Там же, т. XII, стр. 148–166.

[136] Там же, т. XII, стр. 176–191.

Основная задача анонимов, составлявших эти прогностики, — перекрасить время и будущее в другой цвет и перенести ак-
с. 294 центы на материально-|телесные моменты жизни. Они часто пользовались народно-праздничными образами для характеристики времени и исторических изменений.

В этом духе написана «Pantagrueline Prognostication» самого Рабле. Вот образцы его предсказаний: «Les pusces seront noires pour la plus grande part; le lard fuira les pois en Quaresme; le ventre ira devant; le cul se assoira le premier; l'on ne pourra trouver le febve au gasteau des Roys; ... le dez ne dira poinct à soubhait quoy qu'on le flate, et ne viendra souvant la chance qu'on demande...».

В этом небольшом отрывке мы находим и материально-телесные образы («в пост сало будет избегать гороха», «живот будет идти вперед»; зад будет садиться первым»)(,) и народно-праздничные образы («не смогут найти боб в пироге в праздник королей»)(,) и образы игровые («костяшка не будет отвечать нашим желаниям», «и часто будет выпадать не столько очков, сколько требуется»).

В пятой главе той же «Prognostication», пародируя астрологические предсказания, Рабле их прежде всего демократизирует. «La plus grande folie du monde est penser qu'il y ait des astres pour les Roys, Papes et gros seigneurs, plustost que pour les pauvres
с. 295 et | souffreteux, comme si nouvelles estoilles avoient estez crées depuis le temps du Deluge, ou de Romulus, ou Pharemond, à la nouvelle création des Roys... Tenant doncques pour certain que les astres se soucient aussi peu des Roys comme des gueux, et des riches comme des maraux, je laisserai es aultres folz Prognostiqueurs à parler des Roys et riches, et parleray des gens de bas estat».

Объектом предсказания должны стать, таким образом, вместо события официального мира и жизни королей и богатых, жизнь бедных и людей низкого положения. Это — своего рода развенчание звезд, снятие с них одежд королевских судеб.

В «Pantagrueline Prognostication» есть и очень характерное «карнавальное» описание карнавала:

«Quaresmeprenant gaignera son procez: l'une partie du monde se desguisera pour tromper l'aultre, et courront parmy les rues comme folz et hors du sens; l'on ne veit oncques tel desordre en Nature...». Здесь перед нами в маленьком масштабе «Пророческая загадка» из «Гаргантюа». В образах социально-исторической и природной катастрофы в универсальных масштабах изображается просто карнавал с его переодеваниями и беспорядком на улицах.

с. 296 Жанр пародийных пророчеств носит карнавальный | характер: он существенно связан с временем, с новым годом, с загадыванием и разгадыванием, с браком, с рождением, с производительной силой. Поэтому и играют в нем такую громадную роль еда, питье, материально-телесная жизнь и образы игры.

Игра теснейшим образом связана с временем и с будущим. Недаром основные орудия игры — карты и кости — служат и основными орудиями гадания, т. е. узнавания будущего. Нет надобности распространяться о далеких генетических корнях праздничных образов и образов игры: ведь на до-магической и на магической стадии культуры эти образы совпадают, т. е. корни их одни и те же. Но* важно не это далекое генетическое родство, важна та смысловая близость этих образов, которая отчетливо ощущалась и осознавалась в эпоху Рабле. Живо ощущался универсализм образов игры, их отношения к времени и будущему, к судьбе, к государственной власти, их миросозерцательный характер. Так воспринимались шахматные фигуры, так воспринимались фигуры и масти карт, так воспринимались кости. Короли и королевы праздников часто избирались путем метания костей. Поэтому наиболее благоприятное выпадение костей и называлось «basilicus», т. е. королевским. В образах игры видели как бы сжатую универсалистическую формулу жизни и исторического процесса: счастье-несчастье, возвышение-падение, приобретение-утрата, увенчание-
с. 297 развенчание. В | играх как бы разыгрывалась вся жизнь в миниатюре, притом разыгрывалась без рампы. В то же время игра выводила за пределы обычной жизненной колеи, освобождала от законов жизни, на место жизненной условности ставила другую, более сжатую, веселую и улегченную условность. Это касается не только карт, костей и шахмат, но и других игр, в том

числе спортивных (игра в кегли, игра в мяч) и детских игр. Между этими играми еще не было тех резких границ, которые были проведены позже. Мы видим, как образы карточной игры изображали мировые события борьбы за Италию (у Saint-Gelais), мы видели, что аналогичные функции выполняли образы игры в кегли (в сборнике J. Longis и Vin. Sertenas) и образы игры в кости (у Despèriers); в «Пророческой загадке» ту же функцию выполняет игра в мяч. В «Снах Полифила» Франческо Колонна[137] описывает игру в шахматы; изображаются шахматные фигуры живыми людьми, одетыми в соответствующие костюмы. Здесь игра в шахматы превращается⟨,⟩ с одной стороны⟨,⟩ в карнавальный маскарад, а с другой стороны, — в карнавальный же образ исторических военно-политических событий. Эта игра в шахматы повторена в пятой книге раблезианского романа, возможно, по черновым наброскам самого Рабле, который знал «Сны Полифила» (на эту книгу есть аллюзии в «Гаргантюа»). |

с. 298 Эта особенность восприятия игр в эпоху Рабле должна быть строго учтена. Игра не стала еще просто бытовым явлением, в добавок отрицательного порядка. Она сохранила еще свое миросозерцательное значение. Нужно отметить, что Рабле, как и все гуманисты его эпохи, был хорошо знаком с античными воззрениями на игру, возвышавшими для него игру над простым бытовым бездельем. Поэтому и Понократ не исключает игру из числа занятий молодого Гаргантюа. В дождливые дни они «упражнялись в живописи и скульптуре или же возобновляли древний обычай играть в кости, следуя описанию Леоника[138] и примеру нашего друга Ласкариса. Во время игры повторяли те места из древних авторов, где упоминается об этой игре».

Игра в кости поставлена здесь рядом с живописью и скульптурой⟨,⟩ и она освещается чтением древних авторов. Это раскрывает нам другую — гуманистическую ⟨—⟩ сторону того же миросозерцательного восприятия игр в эпоху Рабле.

[137] Francesco Colonna «Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia non visis omnium esse docet atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat» (1499).

[138] Современник Рабле, итальянский гуманист Nicolaus Leonicus Thomaeus, написавший диалог об игре в кости «Sannutus sive de ludo talario») (Лион, Гриф, 1532 г.).

Поэтому при оценке образов игры в раблезианском контексте нельзя воспринимать их с точки зрения более новых представлений об игре, сложившихся в последующие века. Судьба образов игры очень похожа на судьбу ругательств и непристойностей. Уйдя в приватно-частный быт, они утратили свои универсалистические связи и выродились, они перестали быть
с. 299 тем, чем они были в эпоху Рабле. Роман|тики пытались реставрировать образы игры в литературе (как и образы карнавала), но они воспринимали их субъективно и в плане индивидуально-личной судьбы[139]; поэтому и тональность этих образов у романтиков совершенно иная: образы окрашены скорее в мрачный цвет.

Все сказанное нами поясняет(,) почему образы игры, пророчества (пародийные), загадки и народно-праздничные образы объединяются в органическое целое, единое по смысловой значимости и по стилю. Их общий знаменатель — в е с е л о е в р е м я. Все они превращают мрачный эсхатологизм средневековья в «веселое страшилище». Они очеловечивают исторический процесс, подготовляют его трезвое и бесстрашное познание.

В «Пророческой загадке» с помощью всех этих форм (игры, пророчества, загадки) исторические события изображаются в карнавальном аспекте. Остановимся на этой «Загадке» несколько подробнее.

Самое начало чрезвычайно характерно:

«Pauvres humains(,) qui bon heur attendez,
Levez vos cœurs(,) et mes dicts entendez».

Это — обращение в высоком стиле и тоне к «бедным смертным», чающим лучших времен. Эти л у ч ш и е в р е м е н а — возврат сатурнова века. Зачин вводит нас в атмосферу са-
с. 300 тур|налий.

---

[139] Это наше утверждение распространяется — с некоторыми оговорками — и на образы игры в «Пиковой даме» и у Лермонтова («Маскарад», «Штос и Лугин», «Казначейша», «Фаталист»). Особый характер носят образы игры у Достоевского («Игрок», «Подросток»).

Если возможны, продолжает автор, предсказания по звездам и по божественному наитию, то он (автор) берется предсказать, чтó произойдет на этом самом месте ближайшею зимою. «Появятся беспокойные люди» (las du repoz et faschez du sejour). Эти беспокойные люди внесут смуту и разъединение между друзьями и родственниками, они разделят всех людей на партии, они вооружат детей против отцов; будет уничтожен всякий порядок, стерты все социальные различия; низшие утратят всякое уважение к высшим. «Никогда история, где не мало великих чудес, еще не рассказывала о подобных волнениях». Вот подлинные строки «Загадки»:

«Ilz feront mettre en debatz apparents;
Amys entre eulx et les proches parents;
Le filz hardy ne craindra l'impropere
De se bander contre son propre pere;
Mesmes les grandz, de noble lieu saillis,
De leurs subjects se verront assaillis,
Et le debvoir d' honneur et reverence
Perdra pour lors tout ordre et difference,
Car ilz diront que chascun à son tour
Doibt aller hault et puis faire retour,
Et sur ce poinct aura tant de meslées,
Tant de discords, venues et allées,
Que nulle histoire, où sont les grands merveilles,
Ne faict recit d'esmotions pareilles». |

с. 301 Подчеркнем в этой картине грядущих бедствий полное крушение установленной иерархии(,) как социально-политической, так и семейной. Создается впечатление полной катастрофы всего социально-политического и морального строя мира.

Но историческая катастрофа усугубляется космической. Автор изображает потоп, заливающий людей, и страшное землетрясение. Затем появляется грандиозное пламя, после чего наступает наконец успокоение и веселье. Здесь дается картина космического переворота и огня, сжигающего старый мир, и радость обновленного мира. «Лучшие времена» наступают в результате катастрофы и обновления мира. Образ — близкий

к знакомому нам превращению погребального костра, сжегшего старый мир, в пиршественный очаг.

В числе прочих образов, связанных с изображением космического переворота, отметим образ «вертящейся круглой машины». Отметим, далее, что в связи с землетрясением дается аллюзия на титана Tiphoeus'а, от конвульсий которого сотрясается остров Inarimé, покрывающий собою часть тела этого титана. Это — типичный гротескный образ большого тела, созвучный всем другим образам этого стихотворения.

Смысл «Пророческой загадки» обсуждают Гаргантюа и брат Жан. Первый воспринимает это пророчество всерьез и относит его к современной исторической действительности; он со скорбью предвидит гонения на евангелистов. Брат Жан отказывает-
с. 302 ся видеть в этом пророчестве | серьезный и мрачный смысл: «Donnez y allegories et intelligences tant graves que vouldrez, et y ravassez, vous et tout le monde, ainsy que voudrez. De ma part, je n'y pense aultre sens enclous qu'une description du jeu de paulme soulz obscures parolles». Затем он дает соответствующее объяснение отдельным образам: социальный распад и смута — это разделение игроков в мяч на партии, потоп — это пот, который струится с игроков потоками, мировой пожар — огонь очага, у которого игроки отдыхают после игры, а затем следует пир и веселье всех участников игры, а затем следует пир и веселье всех участников игры, особенно тех, которые выиграли. Словами «пир на весь мир» кончается объяснение брата Жана и вся первая книга романа (сказочная концовка): «et voluntiers bancquete l'on, mais plus joyeusement ceulx qui ont quaingné. Et grand chere!».

Второй крупный эпизод романа Рабле, построенный на образах игры, — эпизод со старым судьей Бридуа, который решал все тяжбы путем метания костей. Юридическое выражение «alea judiciorum» (т. е. произвол судебного суждения) Бридуа понимал буквально, так как слово «alea» означало кости для игры. Основываясь на этой реализованной метафоре он был вполне уверен, что(,) решая тяжбы игрою в кости(,) он поступает в строгом соответствии с установленным юридическим порядком. Так же буквально (реализуя метафору) он понимает и положение «in obscuris minimum est sequendum», т. е. в делах

неясных следует принимать минимальные решения (как наибо-
с. 303 лее | осторожные); Бридуа, следуя этому положению, пользуется при решении неясных дел самыми маленькими, «минимальными» по размерам костяшками для игры. На таких же реализованных метафорах построен весь своеобразный процессуальный порядок решения судебных дел у Бридуа. Требование сопоставлять показания сторон он выполняет, например, тем путем, что против папки с показаниями истца он располагает на столе папку с показаниями ответчика, а затем бросает кости. В результате все судопроизводство в руках Бридуа превращается в веселую пародийную травестию с образом метания игральных костей в ее центре.

Таковы некоторые эпизоды, связанные с предсказаниями и играми (конечно, далеко не все). Основная художественная задача пародийно-травестирующих предсказаний, пророчеств и гаданий — развенчать мрачное эсхатологическое время средневековых представлений, обновить его в материально-телесном плане, приземлить, отелеснить, очеловечить его, превратить его *в доброе и веселое человеческое время*. Той же задаче в большинстве случаев подчинены и образы игры. В эпизоде с Бридуа они несут еще и дополнительную функцию — дать веселую пародийную травестию методов судебного установления истины, подобно тому как прологи и ряд эпизодов романа травестировали церковные и схоластические методы установления и пропаганды истины религиозной.

Несколько слов о гаданиях «Третьей книги». Анализ их завел бы нас слишком далеко, поэтому ограничимся лишь самым основным. |

с. 304 «Третья книга» явилась живым откликом на тот спор, который волновал все умы Франции в ту эпоху, особенно же остро между 1542 и 1550 г. Спор этот назывался «Querelle des femmes» и велся он о природе женщины и о браке. В споре принимали горячее участие почти все поэты, писатели и философы Франции; спор находил живой отклик и при дворе и в самых широких кругах читателей. Спор этот был не нов: он волновал умы уже в XV в., в сущности же, и все средневековье занималось этим вопросом. Сущность спора очень сложна, она гораздо сложнее, чем обычно представляют себе исследователи.

В вопросе о природе женщины и о браке обычно различают два противоположных направления, тянущихся через все средневековье и эпоху возрождения. Приведу очень четкую и сжатую характеристику этих двух направлений, данную Abel Lefranc'ом:

«En somme, deux traditions contraires n'ont pas cessé de coexister ni de se développer dans notre pays, en ce qui concerne l'amour et les femmes: la tradition gauloise, d'ordre satirique, franchement dénigrante, et la tradition idéaliste, tendant à l'exaltation et au panégyrique du sexe féminin et des sentiments amoureux. La première
с. 305 n'a pas beaucoup modifié sa tactique à travers les âge, ni | ses arguments, ni sa dialectique, ni ses moyens d'action, ni ses visées de critique systématique; la seconde, au contraire, s'est modifiée suivant les époques, se transformant d'une manière décisive à partir de la Renaissance, fusionant en quelque sorte toutes les tendances mystuques, courtoises, sentimentales et philosophiques, et se renforçant, grâce à l'appoint des conceptions antiques, d'éléments infiniment précieux qui lui communiquent un caractère de grandeur et d'élévation qu'elle n'avait point encore connu».[140]

Рабле примыкает к «tradition gauloise», которая в его эпоху была оживлена и обновлена рядом авторов, в особенности же Gratien Dupont'ом, выпустившим в 1534 г. поэму в трех книгах — «Controverses des sexe masculin et fœminin». В «Querelle des femmes» эпохи Рабле стал как будто не на сторону женщин. Как объяснить эту его позицию?

Дело в том, что «tradition gauloise» — явление очень сложное и внутренне противоречивое. В сущности это не одна, а две традиции: собственно народная смеховая традиция и аскетиче-
с. 306 ская тенденция средневекового христианс|тва, примешавшаяся к первой в целом ряде явлений и искажавшая ее. Эта последняя — аскетическая — тенденция, видящая в женщине воплощение греховного начала, соблазна плоти, часто пользовалась материалами и образами смеховой народной традиции. Поэтому исследователи часто объединяют и смешивают их, усматривая в них общность в отрицательной, враждебной оценке женщин.

---

[140] Спор о женщинах подробно освящен Abel Lefranc'ом во вступительной статье к «Третьей книге»; см. т. V ученого изд., стр. XXX–LXIX.

Таким объединением объясняется, что большинство враждебных женщинам и браку произведений — особенно энциклопедических — носит смешанный характер.

На самом же деле народно-смеховая традиция и аскетическая тенденция глубоко чужды друг другу. Народно-смеховая традиция вовсе не враждебна женщине и вовсе не оценивает ее отрицательно. Подобного рода категории вообще здесь не приложимы. Женщина в этой традиции — образ существенно связанный с материально-телесным *низом*; женщина — воплощение этого низа, одновременно и снижающего и возрождающего. Она так же амбивалентна, как и этот низ. Женщина снижает, приземляет, отелеснивает, умерщвляет; но она прежде всего *начало рождающее*. Это — чрево. Такова амбивалентная основа образа женщины в народно-смеховой традиции.

Но там, где эта амбивалентная основа определяет бытовой сюжет, сценку или анекдот (в литературе фаблью, фацетий, ранних новелл, соти, моралитэ, фарсов), там амбивалентность образа женщины принимает форму двойственности ее натуры, изменчивости, чувственности, похотливости, лживости, мате-
с. 307 риальности, низменности. Но все это — не отвле|ченные моральные качества индивидуального человека, — их нельзя выделять из всей ткани образов, где они несут функцию материализации, снижения и одновременно — *обновления жизни*, где они противопоставлены *ограниченности* партнера (мужа, любовника, претендента): его скупости, ограниченной ревности, простофильству, лицемерной добродетельности, ханжеству, бесплодной старости, ходульному героизму, отвлеченной идеальности и т. п. Женщина в готическом* реализме — это телесная могила для мужчины (мужа, любовника, претендента). Это своего рода воплощенная, персонифицированная, непристойная брань по адресу всяких отвлеченных претензий, всякой ограниченной завершенности, исчерпанности и готовости. Это — неистощимый сосуд зачатий, обрекающий на смерть все старое и конченное. Женщина готического* реализма, как панзусская сивилла у Рабле, задирает юбки и показывает место, куда все уходит (преисподняя, могила) и откуда все происходит (рождающее лоно).

В этом плане готический* реализм развивает и *тему рогов*. Это — развенчание устаревшего мужа, новый акт зачатия с молодым; *рогатый муж* в этой системе образов переходит на роль *развенчанного короля, старого года, уходящей зимы*: с него снимают наряд, его бьют и осмеивают.

Нужно подчеркнуть, что образ женщины и «галльской традиции», как и все образы этой традиции, дан в плане амбива-
с. 308 лентного смеха, одновременно и насмешливо-уничто|жающего и радостно-утверждающего. Можно ли говорить о том, что эта традиция дает враждебную и отрицательную оценку женщины? Конечно, нет. Образ женщины амбивалентен, как и все образы этой традиции.

Но когда этот образ используется аскетическими тенденциями христианства или отвлеченно-морализующим мышлением сатириков и моралистов нового времени, то он утрачивает свой положительный полюс и становится чисто отрицательным. Нужно сказать, что такие образы вообще нельзя переносить из смехового плана в серьезный, не исказив их природы. Поэтому в большинстве энциклопедических произведений средних веков и эпохи возрождения, дающих сводку готических обвинений против женщины, подлинные образы «галльской традиции» обеднены и искажены. Это в известной мере касается и второй части «Романа о Розе», хотя здесь и сохраняется иногда подлинная амбивалентность готического* образа женщины и любви.

Другого рода искажению подвергается образ женщины «галльской традиции» в художественной литературе, где он начинает приобретать характер *бытового типа*. При этом он либо становится чисто отрицательным, либо амбивалентность вырождается в бессмысленную смесь положительных и отрицательных черт (особенно в XVIII в., когда подобного рода статические смеси положительных и отрицательных *моральных* черт в герое выдавались за подлинное реалистическое правдо-
с. 309 подобие, за «сходство с | жизнью»).

Но вернемся к спору о женщинах в XVI в. и к участию в этом споре Рабле. Спор велся по преимуществу на языке новых суженных понятий, на языке отвлеченного морализирования

и гуманистически-книжной философии. Подлинную и чистую «галльскую традицию» представляет один только Рабле. Он вовсе не солидаризовался с врагами женщин: ни с моралистами, ни с эпикурейцами, последователями Кастильоне. Не солидаризовался он и с платонизирующими идеалистами. Платонизирующие защитники женщин и любви были все же ближе к нему, чем отвлеченные моралисты. В высокой «женственности» платоников сохранялась некоторая степень амбивалентности образа женщины; образ этот был символически расширен, на первый план выдвигалась возрождающая сторона женщины и любви. Но отвлеченно-идеалистическая и патетически-серьезная трактовка образа женщины у платонизирующих поэтов была абсолютно неприемлема для Рабле. Рабле отлично понимал *новизну* того типа серьезности и возвышенности, который внесли в литературу и философию платоники его эпохи. Он понимал отличия этой новой серьезности от мрачной серьезности готического века. Однако он и ее не считал способной пройти через горнило смеха, не сгорев в нем до конца. Поэтому голос Рабле в этом знаменитом споре эпохи был, в сущности, совершенно одиноким: это был голос народно-площадных праздников, карнавала, фабльо, фацетий, анонимных площадных
с. 310 анекдо|тов, соти и фарсов, но поднятый на высшую ступень художественной формы и философской мысли.

Теперь мы можем перейти к гаданиям Панурга, заполняющим бóльшую часть «Третьей книги». О чем он гадает?

Панург хочет жениться и в то же время боится брака: он боится стать рогатым мужем. Об этом он и гадает. Все гадания дают ему один роковой ответ: будущая жена наставит ему рога, изобьет и оберет его. Другими словами: его ждет судьба карнавального короля и старого года; и эта судьба неотвратима. Все советы его друзей, все новеллы о женщинах, которые при этом рассказываются, анализ природы женщины ученого врача Рондивилиса приводят к тому же выводу. Утроба женщины неисчерпаема и ненасытима; женщина органически враждебна ко всему *старому* (как начало, рождающее *новое*); поэтому Панург неизбежно будет развенчан, избит (в пределе — убит) и осмеян. Но эту неотвратимую судьбу всякой индивидуальности, воплощенную здесь в образе женщины («суженой»),

Панург не хочет принять. Он упорствует. Он думает, что этой судьбы можно как-то избежать. Другими словами: он хочет быть вечным королем, вечным годом, вечной молодостью. Женщина же по природе своей враждебна вечности и разоблачает ее как претенциозную старость. Рога, побои и осмеяния неизбежны. Напрасно Панург в разговоре с братом Жаном (главы XXVII и XXVIII) ссылается на исключительную и чудесную силу своего фалла. Брат Жан дает на это основательный
с. 311 ответ: «Так то оно | так, — сказал брат Жан, но со временем все изнашивается. Нет такого мрамора и порфира, для которых бы не наступила пора старости и упадка. Если ты сейчас еще не стар, то пройдет несколько лет и я услышу от тебя, что порох в пороховницах начинает иссякать». И в конце этой беседы брат Жан рассказывает знаменитую новеллу про перстень Ганса Кравэля. Новелла эта, как и почти все вставные новеллы в романе, не создана Рабле, но она полностью приобщена единству системы его образов и его стиля. Кольцо — символ *бесконечности* — не случайно обозначает здесь женский половой орган (это — распространеннейшее фольклорное обозначение). Здесь происходит *бесконечный* поток зачатий и обновлений. Надежды Панурга отвратить свою судьбу — судьбу развенчанного, осмеянного и убитого — так же бессмысленна, как* попытка старого Ганса Кравэля заткнуть этот неиссякаемый поток обновлений и омоложений пальцем.

Страх Панурга перед неизбежными рогами и осмеянием(,) воплощенными в образе «суженой», в смеховом плане «галльской традиции» соответствует распространенному мифическому мотиву *страха перед сыном, как неизбежным убийцей и вором*. В мифе о Хроносе существенную роль играет и *женское лоно* (лоно Реи, жены Хроноса, т. е. матери богов), которое не только рождает Зевса, но и прячет его уже рожденного от преследований Хроноса и этим обеспечивает смену и обновление мира. Другой общеизвестный при-
с. 312 мер мотива страха перед сыном, как неизбежным убийцей | и вором (захватчиком престола), — миф об Эдипе. И здесь материнское лоно Иокасты играет также двойную роль: оно рождает Эдипа и оно оплодотворяется им. Другой пример того же мотива — «Жизнь — сон» Кальдерона. Но этот же мотив играет

существенную роль и в «Скупом рыцаре» Пушкина. Скупой барон не лжет, обвиняя сына в том, что он хочет его убить и обокрасть; у него, правда, нет доказательств эмпирического порядка, но он знает, что сын по самой своей природе есть тот, кто будет жить после него и будет владеть его добром, т. е. убийца и вор. Скупой барон, как Хронос, хочет быть вечным, не иметь с м е н ы, не иметь наследников («О, если б из могилы придти я мог, сторожевою тенью на сундуке сидеть и от живых сокровища мои хранить, как ныне»). Поэтому и молодому Альберу не случайно подсказывают мысль об отцеубийстве.*

Если в плане высокого мифического мотива страха перед сыном сын есть тот, кто убьет и ограбит, то в плане смеховой «галльской традиции» роль сына в известной мере играет жена: это та, которая наставит рога, изобьет и прогонит старого мужа. Образ Панурга «Третьей книги» — образ упорствующей старости (правда, только начинающейся), не принимающей смены и обновления. Страх перед сменой и обновлением здесь принимает форму страха перед рогами, перед суженой, перед судьбой, воплощенной в образе умерщвляющей старое и рождающей новое и молодое женщины.

с. 313 Таким образом, и основной мотив «Третьей книги» не|посредственно и существенно связан с временем и народно-праздничными формами: с развенчанием (рога), побоями, осмеянием. Поэтому и гадания о суженой и рогах связаны с мотивом индивидуальной смерти, смены и обновления (но в смеховом плане), служат той же задаче отелеснить, очеловечить время, создать образ веселого времени. Гадание о рогах есть готическое* снижение гаданий высокого плана, которым предаются короли и узурпаторы, о судьбах венца и короны (здесь в смеховом плане им соответствуют рога), например, гаданий Макбета.*

* * *

Мы рассмотрели определяющее влияние народно-праздничных форм на ряд существеннейших моментов раблезианского романа — на сцены битв, побоев, развенчаний, на ряд эпизодов, непосредственно проникнутых определенной праздничной тематикой, на образы игр, на пророчества, на гадания. Влияние

народно-праздничных карнавальных форм всем этим, конечно, еще далеко не исчерпывается. К другим отражениям этого влияния мы еще обратимся в следующих главах. Здесь же нам необходимо разобрать два вопроса: об основном мировоззренческом смысле народно-праздничных* форм и об особых функциях этих форм в романе Рабле.

В чем же общий мировоззренческий смысл народно-праздничных* форм?

Исходным пунктом при рассмотрении этого вопроса мы
с. 314 возьмем описание римского карнавала, данное Гете. Это за|мечательное описание стоит дороже обширных исследований. Гете удалось с большою простотою и глубиною уловить и сформулировать почти все самое существенное в этом явлении. Что дело идет здесь о римском карнавале 1788 г., т. е. о явлении сравнительно позднем, — в данном случае не имеет значения. Основное мировоззренческое ядро карнавальной системы образов сохранялось и значительно позже.

К описанию римского карнавала Гете был подготовлен более, чем кто-либо другой. Интерес и любовь к народно-праздничным формам и к особому типу свойственной этим формам *реалистической символики* Гете проявлял в течение всей своей жизни. Характерно, что одним из сильнейших впечатлений его ранней юности был праздник избрания и коронации императора «Священной римской империи германской нации», на котором он присутствовал во Франкфурте. Он очень поздно дал описание этого празднества, но то, ка́к он это сделал, и целый ряд других соображений убеждают нас в том, что это было одно из формообразующих впечатлений его юности, т. е. таких впечатлений, которые определяют формы ви́дения на всю последующую жизнь. Это было зрелище полу-реальной, полу-символической игры символами власти, избрания, увенчания, торжества; реальные исторические силы разыгрывали символическую комедию своих иерархических соотношений. Это было государственное зрелище без рампы, где
с. 315 между реальностью и символом нельзя | было провести четкой границы. Дело здесь шло, правда, не о всенародном развенчании, а об увенчании. Но генетическое формальное и художественное родство избрания, увенчания, триумфа, и развенчания,

осмеяния не подлежит сомнению. Ведь первоначально все эти церемонии и составляющие их образы были амбивалентными (т. е. увенчание нового всегда сопровождалось развенчанием старого, триумф сопровождался осмеянием).

Известна любовь Гете и к самым элементарным явлениям народно-праздничных форм — к переодеваниям и мистификациям всякого рода, которыми он занимался с ранней юности и о которых рассказывает нам в «Поэзии и правде». Мы знаем также, что в зрелом возрасте он любил путешествовать по Веймарскому герцогству инкогнито и забавлялся этим. Но дело здесь не в простой забаве, — он ощущал более глубокий и существенный смысл всех этих травестий, всех этих смен и обновлений одежд и социального положения.

Прошел Гете и через увлечение площадной масленичной
с. 316 комикой Ганса Сакса[141]. Наконец, в веймарский период | Гете, как присяжный организатор придворных празднеств и маскарадов, изучил позднюю и специфическую придворно-праздничную традицию народных* форм и масок.

Таковы основные моменты (мы назвали далеко не все), подготовлявшие Гете к правильному и глубокому восприятию римского карнавала.

Проследим же гетевское описание, выделяя все то, что отвечает нашим задачам.

Гете прежде всего подчеркивает народный характер этого праздника, инициативу народа в нем: «Das Römische Carneval ist ein Fest, das dem Volke eigentlich nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt».

Народ не чувствует себя здесь получающим нечто, что он должен принимать с благоговением и благодарностью. Ему здесь ровно ничего не дают, но его оставляют в покое. У этого праздника нет объекта, по отношению к которому требовалось бы удивление, благоговение, пиэтетное

[141] Вот чисто ганс-саксовские произведения молодого Гете: «Ярмарка в Плюндерсвейлерне», «Женитьба Ганса Вурста», «Ярмарочное представление о патере Брей, лживом пророке». В одном из этих народно-праздничных произведений (в незаконченной «Женитьбе Ганса Вурста») мы находим даже такие стороны карнавального стиля, как переделку площадных ругательств в собственные имена (здесь их около сотни).

уважение, т. е. нет как раз того, что преподносится в каждом официальном празднике: «Hier ist keine glänzende Procession, bei deren Annäherung das Volk beten und staunen soll; hier wird vielmehr nur ein Zeichen gegeben, daß jeder so thöricht und toll sein dürfe als er wolle, und daß außer Schlägen und Messerstichen fast alles erlaubt sei». Это очень важно для всей атмосферы карнавала, что он не | c. 317 вводится ни благоговейным, ни серьезным тоном, — а открывается простым сигналом к началу веселья и дурачеств.

Далее, Гете подчеркивает отмену всех иерархических граней, всех чинов и положений и абсолютную фамильярность карнавального веселья: «Der Unterschied zwischen Hohen und Niedern scheint einen Augenblick aufgehoben: alles nähert sich einander, jeder nimmt was ihm begegnet leicht auf, und die wechselseitige Frechheit und Freiheit wird durch eine allgemeine gute Laune im Gleichgewicht erhalten».

Раздается сигнал к началу карнавала: «In diesen Augenblick legt der ernsthafte Römer, der sich das ganze Jahr sorgfältig vor jedem Fehltritt hütet, seinen Ernst und seine Bedächtigkeit auf einmal ab».

Подчеркнем это полное освобождение от жизненной серьезности.

В атмосфере карнавальной свободы и фамильярности находит себе место и непристойность. Маска Пульчинеллы часто в присутствии женщин позволяет себе непристойный жест: «Durch eine geringe Bewegung, indem er sich mit den Weibern unterhält, weiß er die Gestalt des alten Gottes der Gärten in dem heiligen Rom kecklich nachzuahmen, und seine Leichtfertigkeit erregt mehr Lust als Unwillen».

c. 318 Гете вводит в карнавальную атмосферу и тему исто|рического развенчания. В тесноте и давке карнавальных дней «... fuhr der Herzog von Albanien täglich, zu großer Unbequemlichkeit der Menge, gleichfalls diesen Weg, und erinnerte zur Zeit der allgemeinen Mummerei die alte Beherrscherin der Könige an das Fastnachtsspiel seiner königlichen Prätensionen».

Далее Гете описывает карнавальные битвы с помощью конфетти, принимающие иногда почти серьезный характер.

Описываются и *карнавальные диспуты* — словесные бои между масками, например, между капитаном и Пульчинеллой. Описывается далее и *избрание пульчинеллами шутовского короля*: ему вручают *шутовской скипетр* и везут его на разукрашенной тележке с музыкой и громкими криками по Корсо.

Наконец, изображается чрезвычайно характерная для карнавала сценка в одной из боковых улиц. Появляется группа костюмированных мужчин: одни переодеты крестьянами, другие женщинами; среди женщин одна с резкими признаками *беременности*. Вдруг между мужчинами возгорается ссора; *пускаются в ход ножи* (из посеребренной бумаги). Женщины разнимают дерущихся; от страха у беременной женщины тут же на улице начинаются *роды*: она стонет и корчится, другие женщины ее окружают, сажают на стул и она тут же *при всем народе рожает* какое-то бесформенное существо. На этом представление кончается.

Это изображение *резни и родового акта*, после
с. 319 всего | сказанного нами ранее, не нуждается в особом пояснении: убой скота, разъятое на части тело и родовой акт в их неразрывном единстве составляют, как мы видели, первый эпизод «Гаргантюа». Сочетание убийства и родов чрезвычайно характерно для гротескной концепции тела и телесной жизни. Вся эта разыгранная на боковой улице сцена — маленькая гротескная драма тела.

В заключении карнавала происходит *праздник огня* «Moccoli». Это — грандиозная циркуляция огня по Корсо и по прилегающим улицам. Каждый обязан нести *зажженную свечу*: «*Sia ammazzato* chi non porte moccolo», т. е. «будет убит тот, кто не несет огонька». С этим кровожадным криком каждый старается погасить огонь у другого. *Огонь сочетается с угрозою смерти*. Но эта угроза смерти, этот крик «sia ammazzato», чем громче он становится, тем более утрачивает свое прямое и одностороннее значение убийства: раскрывается *глубоко амбивалентный смысл пожелания смерти*. Описывая процесс изменения смысла этого выражения, Гете совершенно справедливо расширяет это явление: «Die Bedeutung des Ausdrucks verliert sich nach und

nach gänzlich. Und wie wir in andern Sprachen oft Flüche und unanständige Worte zum Zeichen der Bewunderung und Freude gebrauchen hören, so wird „sia ammazzato" diesen Abend zum Losungswort, zum Freudengeschrei, zum Refrain aller Scherze, Neckereien und Komplimente. |

320 So hören wir spotten: sia ammazzato il Signore Abbate che fa l'amore. Oder einen vorbeigehenden guten Freund anrufen: „Sia ammazzato il Signore Filippo". Oder Schmeichelei und Kompliment damit verbinden: „Sia ammazzato la bella Principessa!"»

Явление амбивалентности бранных выражений наблюдено и описано совершенно верно. Но вряд ли правильно утверждение Гете о том, что первоначальное «значение выражения постепенно вовсе утрачивается». Во всех приведенных им комбинациях, в которых пожелание смерти служит для выражения радости, добродушной насмешки, лести и комплимента (хвалы), первоначальное значение вовсе не исчезает: оно-то и создает специфический характер и специфическую прелесть этих карнавальных обращений и выражений, невозможных во всякое другое время. Дело именно в амбивалентном сочетании брани и хвалы, пожелания смерти и пожелания добра и жизни, в атмосфере праздника огня, т. е. сгорания и возрождения.

Но за формальным контрастом значения и тонов в этом выражении, за субъективной игрой противоположностями, стоит объективная амбивалентность бытия, объективное совпадение противоположностей, которое, хотя и не мыслится ясно, но в какой-то степени ощущается участниками карнавала.

Сочетание воедино «sia ammazzato» с радостной интонацией,
321 с ласковым дружеским приветом, с комплимен|том-хвалой, совершенно эквивалентно сочетанию воедино поножовщины-убийства с актом родов в описанной сценке на боковой улице. Это, в сущности, одна и та же драма беременной и рождающей смерти, которая разыгрывалась и в этой сценке и в заключительном «празднике огня» (Moccoli). В «Moccoli» оживает древняя амбивалентность пожеланий

смерти, звучавших также и как пожелания обновления и нового рождения: умри — родись с'изнова. И эта древняя амбивалентность здесь не мертвый пережиток; она жива и находит субъективный отклик у всех участников карнавала, именно потому, что она вполне объективна, пусть это объективное значение ее и не осознается со всею отчетливостью.

На карнавале амбивалентность бытия (как становления) оживает в убранстве старых традиционных образов (ножи, убийство, роды, огонь). Но ту же самую объективную амбивалентность бытия Гете выразил на новой более высокой ступени философского сознания в своем бессмертном стихотворении «Sagt es niemand...»:

«Und solang du das nicht hast,
Dieses *stirb* und *werde,*
Bist du nur ein *trüber Gast*
Auf der *dunklen Erde*».

Ведь это — то же самое карнавальное «sia ammazzato», |
с. 322 звучавшее там в атмосфере огня и сочетавшееся с радостью, приветом и хвалой. Ведь там — на карнавале — пожелание смерти — «умри» (stirb) звучало одновременно и как «возродись», стань (werde). И участники карнавала вовсе не «печальные гости». Они, во-первых, вовсе не гости: Гете правильно подчеркнул, что карнавал — единственный праздник, который народ сам себе дает, народ здесь ничего не получает, ни перед кем не благоговеет, он чувствует себя хозяином и только хозяином (на карнавале нет ни гостей, ни зрителей, все участники, все хозяева); во-вторых, участники карнавала менее всего печальны: при сигнале к началу праздника все они, даже самые серьезные из них, сложили с себя всякую серьезность (это тоже подчеркивает сам Гете). Наконец, менее всего можно говорить о темноте во время «Moccoli», т. е. во время праздника огня, когда весь Корсо залит светом от циркулирующего огня, свечей, факелов. Параллелизм, таким образом, здесь полный: участники карнавала — народ — абсолютно веселый хозяин залитой светом земли, потому что он знает смерть только

чреватой новым рождением, потому что он знает веселый образ становления и времени, потому что он владеет этим «stirb und werde» в полной мере. Дело здесь не в степенях субъективной осознанности всего этого отдельными участниками карнавала, — дело в их объективной причастности народному ощущению своей коллективной вечности, своего земного исторического народного бессмертия и непрерывного обновления-роста. |

323 Но первые две строки гетевского стихотворения:

«Sagt es niemand, nur den Weisen,
Denn die Menge gleich verhöhnet...» —

написал не Гете — участник римского карнавала, а скорее Гете — гроссмейстер масонской «Амалия-ложи». Он хочет превратить в эзотерическую мудрость как раз то, что в своей полноте и конкретности было доступно в его время только широким народным массам. На самом же деле именно «die Menge» своим языком, своей поэзией, своими образами, в том числе карнавальными и масленичными, сообщила свою правду мудрецу Гете, который был достаточно мудр для того, чтобы не осмеять ее.

Приведу одно параллельное место, подтверждающее наше положение.

В «Разговорах с Эккерманом» (от 17 января 1827 г.) по поводу огней Ивановой ночи Гете приводит свои стихи и комментирует их:

«Огнями Ивановой ночи и впредь
Оставь детей наслаждаться!
Всякой метле суждено тупеть,
А ребятам на свет рождаться».

«Мне стоит только выглянуть в окошко, чтобы в метлах, которыми подметают улицы, и в бегающих по улицам ребятишках увидеть символы вечно изнашивающейся и вечно обновляющейся жизни».

Гете отлично понимал язык народно-праздничных образов. с. 324 И его чувство стиля нисколько не смущалось чисто | карнавальным сочетанием образов метлы, подметающей улицы, и детей в качестве универсального символа вечно умирающей и обновляющейся жизни.

Но вернемся к гетевскому описанию римского карнавала и(,) в частности(,) к амбивалентному утверждающему проклятию «sia ammazzato».

В карнавальном мире отменена всякая иерархия. Все сословия и возрасты здесь равны. И вот мальчик гасит свечку своего отца и кричит ему: «Sia ammazzato, il signore Padre!» Этот великолепный карнавальный крик мальчика, весело угрожающего отцу смертью и гасящего его свечку (его мы избрали одним из эпиграфов нашей книги), после всего сказанного нами не нуждается в особых комментариях.

На этом кончается карнавал. Около полуночи во всех домах происходят пирушки, на которых обильно едят мясо: ведь оно скоро будет под запретом.

За последним днем карнавала наступает «пепельная среда», и Гете кончает свое описание карнавала «Размышлением в пепельную среду» (Aschermittwochsbetrachtung). Он дает своего рода «философию карнавала». Он пытается раскрыть серьезный смысл карнавального шутовства. Вот основное место этого размышления: «Wenn uns während des Laufs dieser Thorheiten der rohe Pulcinell ungebührlich an die Freuden der Liebe erinnert, denen wir unser Dasein zu danken haben, wenn eine Baubo auf с. 325 öffentlichen Platze | die Geheimnisse der Gebärerin entweiht, wenn so viele nächtlich angezündete Kerzen uns an die letzte Feierlichkeit erinnert, so werden wir mitten unter dem Unsinne auf die wichtigsten Szenen unsers Lebens aufmerksam gemacht».

Это размышление Гете несколько разочаровывает: в нем не собраны все моменты карнавала (нет, например, избрания шутовского короля, карнавальных войн, мотива убийства и т. п.); смысл карнавала ограничен аспектом индивидуальной жизни и смерти. Главный коллективно-исторический момент не выдвинут.

«Мировой пожар» обновляющего карнавального огня сужен до погребальных свечей индивидуального похоронного обряда. Непристойность Пульчинеллы, изображение акта родов прямо на улице, образ смерти, символизируемой огнем, в приведенном размышлении Гете правильно связаны воедино как моменты осмысленного и глубоко универсального зрелища, но он объединяет их на суженной базе индивидуального аспекта жизни и смерти.

В том же духе размышление развивается и дальше:

«Dürfen wir fortfahren, ernsthafter zu sprechen, als es der Gegenstand zu erlauben scheint, so bemerken wir: daß die lebhaftesten und höchsten Vergnügen, wie die vorbeifliegende Pferde, nur einen Augenblick uns erscheinen, uns rühren, und kaum eine Spur in der Seele zurücklassen, daß Freiheit und Greichheit nur in
326 Taumel des Wahnsinns genossen | werden können, und daß die größte Lust nur dann am höchsten reizt, wenn sie sich ganz nahe an die Gefahr drängt, und lüstern ängstlich süße Empfindungen in ihrer Nähe geniesset».

Здесь Гете говорит об утопическом моменте карнавала — о свободе и равенстве, — но он ставит этот момент рядом с такими моментами, которые либо совершенно побочны (лошадиные бега по Корсо), либо вовсе не принадлежат к самой карнавальной системе образов (связанная с давкой опасность передвижения). И этот социально-утопический момент Гете переводит в индивидуально-субъективный план: его можно пережить только в состоянии безумия.

Итак, великолепно описанные ранее образы карнавала «Размышление в пепельную среду» почти полностью переводит в сферу индивидуально-субъективного мироощущения. В этой сфере образы карнавала будут осмысливаться и в эпоху романтизма. В них будут видеть символы индивидуальной судьбы, между тем как в них раскрывалась именно судьба народная, самосознание и чаяния народные. Сам Гете в своем художественном творчестве не вступил на этот путь индивидуализации карнавальных образов, но его «Размышление в пепельную среду» этот путь открывало.*

Заслуга Гете в приведенном описании карнавала и даже в
327 его заключительном размышлении очень велика: он | сумел

увидеть и раскрыть единство и глубокий миросозерцательный характер карнавала. За отдельными, казалось бы, не связанными между собою карнавальными шутовскими выходками, непристойностями, грубой фамильярностью, даже за самой несерьезностью его он сумел почувствовать единую точку зрения на мир и единый стиль, хотя он и не дал им в своем заключительном размышлении правильного и отчетливого теоретического выражения[142]. |

---

[142] В связи с проблемой реалистической символики народно-праздничных форм в понимании Гете приведу два суждения его из разговоров с Эккерманом. По поводу картины Корреджио «Отнятие от груди»: «Да, вот это картина! Тут ум, наивная непосредственность, чувственная образность — все соединено. И священный сюжет делается общечеловеческим и делается символом жизненной ступени, через которую мы все прошли. Такая картина вечна, потому что она возвращает нас к самым ранним временам человечества и предвосхищает самые отдаленные» (13 декабря 1826 г.). По поводу «Коровы» Мирона: «Здесь перед нами нечто весьма возвышенное: в прекрасном образе воплощен принцип питания, которым держится весь мир, которым проникнута вся природа; это и подобные ему изображения я называю истинными символами вездесущия божия». Из этих двух суждений мы видим, что Гете отлично понимал символически расширенное значение образов питания (в первой картине питание грудью, во второй — питание коровой теленка). |

с. 329 Приведем еще два места из разговоров с Эккерманом, свидетельствующие о почти карнавальном понимании Гете идеи гибели и обновления как отдельных людей, так и всего человечества: «Вообще вы можете заметить, что в середине человеческой жизни часто наступает поворот, и если в юности все благоприятствовало человеку и все ему удавалось, то теперь сразу все изменяется, неудачи и несчастье следуют одни за другими. Знаете, как я об этом думаю? Человек должен быть снова разрушен! Каждый выдающийся человек призван выполнить известную миссию. Раз он ее выполнил, то в этом виде он на земле уже более не нужен, и провидение предназначает его для чего-нибудь другого (11 марта 1828 г.).

Вот другое место: «Я вижу наступление времени, когда человечество не будет уже более радовать творца, и он должен будет снова все разрушить, чтобы обновить творение. Я твердо уверен, что все идет к этому и что в отдаленном будущем уже назначены времена и сроки, когда наступит эта эпоха обновления. Но до этого, конечно, пройдет еще достаточно времени и мы можем еще тысячи и тысячи лет забавляться на этой старой милой земле» (23 октября 1828 г.).

с. 328 Но вернемся к Рабле. Гетевское описание карнавала до известной степени может послужить и описанием раблезианского мира, раблезианской системы образов. В самом деле: *специфическая праздничность без благоговения, совершенное освобождение от серьезности, атмосфера равенства, вольности и фамильярности, миросозерцательный характер непристойностей, шутовские увенчания-развенча-*
с. 329 *ния, веселые|карнавальные войны и побоища, пародийные диспуты, связь поножовщины с родовым актом, утверждающие проклятия,* — разве всех этих моментов гетевского карнавала мы не находим в романе Рабле? Все они в раблезианском мире, все они здесь так же существенны⟨,⟩ и притом все они имеют *тот же миросозерцательный смысл.* В чем же этот смысл?

Народно-площадная карнавальная толпа на площади или на улицах — это не просто толпа. Это — *народное целое,* но организованное по-своему, *по-народному,* вне и вопреки всем существующим формам насильственной социально-экономической и политической его организации, которая на время праздника как бы отменяется.

Эта праздничная организация народа прежде всего глубоко конкретна и чувственна. Даже самая теснота, самый *физический контакт тел* получает некоторое значение. Индивид ощущает себя неотрывной частью коллектива, членом массового народного тела. В этом целом индивидуальное тело до известной степени перестает быть самим собой: можно как бы *обмениваться друг с другом телами, обновляться* (переодевания, маскировки). В то же время *народ ощущает свое конкретное чувственное материально-телесное единство и общность.*

Во время итальянского путешествия Гете в Вероне осматривал древний амфитеатр. Он был, конечно, в то время пуст. В связи с этим Гете высказал очень интересное суждение *об особом самоощущении народа,* получающего, благодаря амфитеатру, *конкретно-чувственную зримую*
с. 330 *форму|своей массы и своего единства.* Вот соответствующее место из «Итальянского путешествия»: «Doch

nur in der frühesten Zeit that es (das Amphitheater) seine ganze Wirkung, da das Volk noch mehr Volk war, als es jetzt ist. Denn eigentlich ist so ein Amphitheater recht gemacht, dem Volk mit sich selbst zu imponieren, das Volk mit sich selbst zum besten zu haben». И несколько дальше: «Er (der Architekt) bereitet einen solchen Krater durch Kunst, so einfach als nur möglich, damit dessen Zierrath das Volk selbst werde. Wenn es sich so beisammen sah, mußte es über sich selbst erstaunen, denn da es sonst nur gewohnt, sich durch einander laufen zu sehen sich in einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende hin und her irrende Thier sich zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als eine Gestalt, von einem Geiste belebt».

Похожее ощущение народом своего единства порождалось и всеми формами и образами народно-праздничной жизни средневековья. Но это единство не носило здесь такого простого геометрического и статического характера. Оно было здесь более сложно, дифференцировано, а главное, оно было здесь исторично. Народное тело на карнавальной площади прежде всего чувствует свое единство во времени, чувствует свою непрерывную длительность в нем, свое относительное историческое бессмертие. Здесь, следо-
с. 331 ва|тельно, народ ощущает не статический образ своего единства («eine Gestalt»), а единство и непрерывность своего становления и роста. Поэтому все народно-праздничные образы фиксируют именно момент становления-роста, незавершенной метаморфозы, смерти-обновления. Ведь все эти образы двутелые (в пределе): повсюду подчеркивается родовой момент — беременность, роды, производительная сила (двойной горб Пульчинеллы, выпяченные животы и т. п.). Об этом мы уже говорили и будем еще говорить в другом месте. Карнавал всеми своими

образами, сценками, непристойностями, утверждающими проклятиями разыгрывает это бессмертие и неуничтожимость народа. Но в карнавальном мире ощущение народного бессмертия сочетается с ощущением относительности существующей власти и всего существующего строя с его ограниченной правдой и ограниченной справедливостью. Народно-праздничные формы глядят в будущее и разыгрывают победу этого будущего над прошлым: победу всенародного изобилия, материальных благ, свободы, равенства, полного торжества над природой. Эта победа будущего обеспечена народным бессмертием. Рождение нового, большего и лучшего так же необходимо и неизбежно, как и смерть старого. Одно переходит в другое, лучшее делает смешным и убивает худшее. В целом мира и народа нет места для страха; страх может проникнуть лишь в часть, отделившуюся от целого, лишь в отмирающее звено, взятое в отрыве от рождающегося. Целое народа и мира торжествующе весело и бесстрашно. Это целое и говорит устами всех карнавальных образов, оно ца-
с. 332 рит и в самой атмосфе|ре карнавала и всякого народно-праздничного веселья карнавального типа. Целое не может быть мрачным; но оно не может быть и только ликующим; поэтому веселье сочетается здесь с насмешкой. Смеющийся народ на площади и высмеивает и торжествует одновременно. Это — будущее бессмертного народа смеется над властью и правдой прошлого.

Таково основное мировоззренческое ядро народно-праздничных карнавальных форм.

* * *

Переходим ко второму вопросу, поставленному нами, — к вопросу об особых функциях народно-праздничных форм в романе Рабле.

Исходным пунктом послужит краткий анализ древнейшей французской комической драмы — «Игры в беседке» («Jeu de la Feuillée») — трувера Adam de la Hale из Арраса. Драма эта относится к 1262 г. и(,) таким образом(,) написана почти за три века до романа Рабле. Эта первая комическая драма Франции использует праздник карнавального типа, использует его тематику и связанные с ним права на выход из обычной жизненной колеи, права на вольность в отношении ко всему официальному и освященному. Здесь все это использовано еще очень наивно и просто, но зато очень наглядно.

«Игра в беседке» почти не имеет рампы. Пьеса исполняется в Аррасе(,) и действие ее также происходит в Аррасе, родном городе автора. Участвуют в ней сам автор, молодой трувер, его с. 333 отец, другие граждане Арраса. Дело в ней | идет о намерении Адама покинуть родной город и жену, чтобы ехать учиться в Париж. Такова реальная часть сюжета, почти не отделенная рампой от реальной действительности. Другая часть сюжета, сплетающаяся с первой, — фантастическая. Пьеса ставилась *первого мая, в день ярмарки и народного праздника в* Аррасе, — и действие пьесы приурочено к первому мая. Все, что совершается в пьесе, оправдано только этим и недопустимо ни в какой иной день года, кроме 1-го мая.

Началом пьесы служит род площадного «Cri». Появляется монах с реликвиями святого Акариуса, исцеляющего от сумасшествия и глупости. Монах вызывает всех дураков, и они устремляются к нему массами; но показан в пьесе только один из них, которого отец приводит для исцеления. Это начало сразу задает амбивалентный тон всем образам пьесы.

Собственно действие пьесы начинается только после того, как монах с реликвиями — здесь он представитель церкви, следовательно, официального мира и официальной правды — засыпает в стороне от беседки (главная часть сцены). В беседке накрыт стол для трех фей, которые только в первомайский вечер могут явиться и притом только тогда, когда представитель церкви (т. е. официального мира) уснул. Перед их появлением со звоном бубенчиков проходит «войско Эрлекина». Появляется сначала посланец короля Эрлекина, род комического черта. Затем появляются и сами феи. Изображается их ужин в беседке

с. 334 и их беседы | между собою и с посланцем короля Эрлекина. Кстати, имя этого посланца — «Crocquesot», т. е. «пожиратель дураков». Феи высказывают свои пророческие пожелания(,) как добрые, так и злые (в том числе касающиеся судьбы самого автора, Адама); фигурирует здесь и «колесо фортуны», связанное с гаданиями и предсказаниями. В конце ужина фей появляется и представительница городских проституток («dame douce»); феи покровительствуют проституткам, которым(,) также как и феям, принадлежит первомайская ночь с ее свободой и необузданностью. «Dames douces», как и феи, — представительницы неофициального мира, получающего право на вольность и безнаказанность в первомайскую ночь. Затем феи удаляются вместе с проституткой.

Кончается действие пьесы уже перед зарею в кабачке, где происходит пир участников майского праздника и пьесы, в том числе и монаха с реликвиями. Все пьют, смеются, поют песни, играют в кости. Играют и за монаха, который снова засыпает. Воспользовавшись его сном, трактирщик берет его ящик с реликвиями и при общем смехе представляет монаха исцеляющего дураков, т. е. пародирует его. В конце сцены в трактир вламывается безумный (тот самый, который фигурировал в начале пьесы) и учиняет разгром. Но в это время уже наступает заря и в церквах начинается колокольный звон. Первомайская ночь с его вольностями кончилась. Под колокольный звон все участники пьесы отправляются в церковь.

Таковы основные моменты содержания этой древнейшей |
с. 335 комической драмы Франции. Как это ни странно, но мы находим в ней почти весь раблезианский мир в его зачатке.

Подчеркнем прежде всего исключительно тесную связь пьесы с праздником первого мая. Она вся сплошь до мельчайших деталей вырастает из атмосферы и тематики этого праздника. Он определяет как ее форму и характер постановки, так и ее содержание. На время праздника власть официального мира — церкви и государства — с его нормами и его системою оценок как бы приостанавливается. Миру разрешено выйти из его обычной колеи. В самой пьесе эта граница праздничной вольности показана очень четко: первомайская тематика вступает в силу, когда монах удалился и заснул, а кончается она с утренним

колокольным звоном (в самой пьесе, как только монах удалился, начинают звучать карнавальные бубенчики проходящих мимо сцены «эрлекинов»). В самой тематике праздника существенное место занимает *пир* — ужин фей в беседке и пирушка участников праздника в кабачке. Подчеркнем *тему игры в кости*, которая является не только бытовым моментом праздничного времяпрепровождения: игра внутренне сродна празднику, она внеофициальна, в ней властвуют законы, противопоставляемые обычному ходу жизни. Далее, временная отмена исключительной власти официального церковного мира приводит к временному возвращению *развенчанных языческих богов*: становится возможным прохождение эрлекинов, появление фей, появление посланца короля эрлекинов, становится возможным и *праздник проституток* на площади под
с. 336 руководством фей. Особо | нужно подчеркнуть *тему проститутки* («dame douce»); неофициальный мир проституток, связанный с производительной силой, в первомайскую ночь получает права и даже власть: в пьесе dame douce собирается свести счеты со своими врагами. Наконец, очень важна тема *колеса фортуны и первомайских предсказаний и проклятий фей*; праздник глядит в *будущее*, и это будущее принимает не только утопические формы, но и более примитивно-архаические формы предсказаний и проклятий-благословений (первоначально — будущего урожая, приплода скота и т. п.). Характерна и *тема реликвий*, связанная с представлением о разъятом на части теле. Наконец, чрезвычайно важна *тема врачевания, исцеления*, притом именно *исцеления от глупости*. Врачебный площадной «Cri», адресованный дуракам, как мы видели, открывает пьесу и в значительной степени, вместе с праздником, определяет ее атмосферу. Праздник дает право на глупость.

Глупость, конечно, глубоко амбивалентна: в ней есть и отрицательный момент снижения и уничтожения (он один сохранился в современном ругательстве «дурак») и положительный момент обновления и правды. Глупость — обратная мудрость, обратная правда. Это — изнанка и низ официальной, господствующей правды; глупость прежде всего проявляется в непонимании законов и условности официального мира и уклонении

от них. Глупость — это вольная праздничная мудрость, свободная от всех норм и стесне-
337 ний официального мира, а также и от его за|бот и его серьезности. Известна громадная роль шутов и дураков на средневековых празднествах. Можно почти сказать, что народно-площадная часть всякого праздника — есть «праздник дураков». Недаром и «праздник дураков» в собственном смысле проявлял такую исключительную живучесть и упорство. Напомним приведенную нами выше (в гл. II) апологию праздника глупцов от XV в. Защитники этого праздника, как мы видели, понимали его как веселое и свободное изживание глупости — «нашей второй природы». Эта веселая глупость противопоставлялась ими серьезности «благоговения и страха божия». Таким образом, защитники праздника глупцов видели в нем не только освобождение «один раз в году» от обычной жизненной колеи, но и освобождение от религиозной точки зрения на мир, от благоговения и страха божия. На мир разрешалось взглянуть «дурацкими глазами», и это право принадлежало не только празднику глупцов, но и народно-площадной стороне всякого праздника.

Поэтому и атмосфера первомайской свободы в «Игре в беседке» вводится темой глупости и образом неисцелимого дурака; и завершается пьеса тем же образом дурака, учиняющего разгром всего непосредственно перед самым колокольным звоном.

Напомним, что и Гете в своем описании карнавала несколько раз подчеркивает, что каждый участник его, как бы он ни был серьезен и важен в течение всего года, разрешает себе
338 здесь — один раз в году — всякое шутовство | и всякое дурачество. Рабле, в связи с вопросом о шуте Трибуле, вкладывает в уста Пантагрюэля такое рассуждение о мудрости и глупости:

«Того, кто зорко следит за своими частными домашними делами, внимателен к домоуправлению, отличается положительным умом, не упускает ни одного случая к накоплению и приобретению имущества и богатства, предусмотрительно избегая угрозы бедности, — вы называете мудрецом мира сего, хотя бы даже он был глупцом с точки зрения небесного разума.

Поэтому, чтобы оказаться мудрецом с точки зрения божественного разума, — я хочу сказать: для того, чтобы быть мудрым и вещим по божественному наитию и воспринимать благодать откровения, — нужно забыть самого себя, выйти из самого себя, освободить свои чувства от всякого земного пристрастия, очистить разум от человеческих забот и не заботиться о мирском. Такое состояние люди грубые называют безумием. Поэтому-то невежественная чернь величала юродивым великого прорицателя Фавнуса, сына Пикуса, короля латинян. Поэтому мы видим, что среди комедиантов роли глупца и шута всегда играют самые опытные и талантливые актеры. Поэтому и математики утверждают, что у королей и шутов при рождении бывает одинаковый гороскоп».

Это рассуждение написано книжною речью и в высоком стиле. Поэтому здесь в выборе слов и самых понятий соблюдены нормы официальной пиэтетности. Этим объясняется, что при характеристике глупости шута употребляются такие с. 339 по|нятия как «божественный разум» и «восприятие благодати откровения». Рабле изображает в первой части нашей цитаты шута и дурака как святого (в его эпоху в таком представлении не было ничего чрезвычайного; Рабле к тому же был францисканским монахом). В «отречение от мира сего» дурака (безумного) он вкладывает здесь почти традиционное христианское содержание. Но на самом деле отречение шута и дурака от мира Рабле понимает как отречение от официального мира с его мировоззрением, системой оценок, с его серьезностью. Таков ведь и образ самого Трибуле, показанный в этой книге. И для Рабле шутовская правда предполагала свободу от частной материальной корысти, от недостойного умения выгодно устраивать свои домашние и частные дела, — но язык этой шутовской правды был в то же время весьма земным и материальным. Материальное начало, однако, носило не приватно-частный, а всенародный характер. Если мы отвлечемся в приведенной цитате от официальных понятий, привнесенных сюда высоким стилем и книжным языком, то перед нами будет раблезианская

апология глупости как одной из форм *неофициальной правды*, как особой точки зрения на мир, свободной от всех частно-корыстных интересов, норм и оценок «мира сего» (т. е. официального, господствующего мира, угождать которому к тому же всегда выгодно). Заключительная часть цитаты прямо указывает на шутов и дураков театральной праздничной сцены.

Вернемся к первомайской комической драме Adam de la Hale.
с. 340 Каковы функции праздника и праздничной | глупости в ней? *Они дают автору право на неофициальную тематику*; больше того — *на неофициальную точку зрения на мир*. Пьеса эта, при всей ее простоте и непретенциозности, дает *особый аспект мира*, совершенно чуждый и — в основе своей — глубоко враждебный средневековому мировоззрению и официальному строю жизни. Прежде всего аспект этот *веселый и улегченный*; существенную роль в нем играет пир, производительная сила, игра, пародийное травестирование монаха с реликвиями, развенчанные боги язычества (феи, эрлекины). Мир выглядит *материалистичнее, телеснее, человечнее и веселее*, несмотря на фантастику. Это — *праздничный аспект мира*(,) и, как такой, он *легален*. *В первомайскую ночь разрешается взглянуть на мир без страха и без благоговения*.

Пьеса эта не претендует ни на какую проблемность. Но в то же время она глубоко универсалистична. Здесь нет в то же время ни грана отвлеченного морализирования. Здесь нет ни комики характеров, ни комики ситуаций, вообще нет комики частных, отдельных сторон мира и общественной жизни; нет, конечно, и отвлеченного отрицания. Весь мир здесь дан в веселом аспекте(,) и аспект этот мыслится автору как универсальный, всеобъемлющий. Он, правда, ограничен, но не теми или иными сторонами и явлениями мира, а исключительно временными границами праздника — границами первомайской ночи. Утренний колокольный звон возвращает к серьезности страха и благоговения.

Роман Рабле написан через три века после «Игры в беседке»,
с. 341 но функции народно-праздничных форм | в нем аналогичны. Правда, здесь все стало шире, глубже, сложнее, сознательнее и радикальнее.

В четвертой книге романа рядом с историей избиения кляузников в доме де Баше рассказана и история о «трагическом фарсе», разыгранном метром Франсуа Вильоном[143].

История эта такова. Престарелый Вильон, находясь в Сен Мексене, решил поставить для ниорской ярмарки «Мистерию страстей господних», в состав которой входит и «большая дьяблерия». Все было готово для постановки, не хватало только одеяния для бога-отца. Местный ризничий Тапеку категорически отказался выдать что-либо из церковных одеяний, так как считал профанацией употребление их для театрально-зрелищных целей. Уговорить его не удалось. Тогда метр Вильон решил ему отомстить. Он знал, когда Тапеку объезжает свой приход на кобыле, и к этому именно моменту подготовил генеральную репетицию дьяблерий. Рабле дает описание чертей, их костюмов и их «вооружения» (кухонной утвари), которое мы частично уже приводили. Репетиция производилась *в городе и на базарной площади* (A donc fit la monstre de la Diablerie parmy la ville et le marché). Затем Вильон повел чертей *попировать в кабачок у дороги*, по которой должен был проезжать Тапеку (finalement les mena *banqueter en une cassine*, hors la porte en laquelle est le chemin de Sainct Ligaire). Когда он, наконец, появился, черти окружили его со страшным криком и звоном, бросали горячей смолой с огнем и страшным дымом и напугали его кобылу: |

с. 342 «Кобыла от ужаса понесла рысью, потом галопом, наконец, во весь опор, стала метаться во все стороны и сбросила Тапеку на землю, хотя он изо всех сил цеплялся за лошадь. Одна его сандалия так запуталась в веревочных стременах, что он не мог ее освободить, кобыла потащила его, волоча задом по земле, неистово лягая его и от страха бросаясь на изгороди, кусты и канавы. Она разбила ему всю голову, так что *мозг его вывалился около придорожного креста; руки разметались в разные стороны: одна здесь, другая там; ноги тоже; все внутренности были растерзаны*, и когда кобыла примчалась в монастырь,

[143] Источником этого эпизода(,) по-видимому(,) были коллоквиум Эразма «Exorcismus, sive Spectrum» и седьмая из «Repues franches».

она привезла с собой только правую ногу и запутавшуюся в веревках сандалию».

Таков «трагический фарс», разыгранный Вильоном. Сущность его — *растерзание, разъятие на части тела Тапеку на площади; у кабачка, во время пира, в народно-праздничной карнавальной обстановке дьяблерий.* Фарс этот — трагический, так как Тапеку был растерзан на самом деле.

История эта вложена в уста де Баше, который связывает ее с избиением кляузников в своем доме и рассказывает для поощрения своих домочадцев: «Я, добрые друзья мои, — сказал Баше, — предвижу, что вы тоже будете отныне отлично играть этот трагический фарс».

В чем же сходство этой «проделки Вильона» с избиением кляузников в доме ⟨де⟩ Баше?

И здесь и там, чтобы сделать избиение *безнаказанным*
с. 343а (но, как мы дальше увидим, не только для этого), использо|ваны *карнавальные права и вольности:* в одном случае — *свадебного обряда,* в другом случае — *дьяблерии.* Ведь обычай «nopces à mitaines» разрешал, как мы видели, такие вольности, которые были недопустимы в обычной жизни: можно было безнаказанно тузить кулаками всех присутствующих независимо от их знания и положения. Обычный строй и порядок жизни и прежде всего социальная иерархия отменялись на краткий срок свадебного пира. На этот краткий срок приостанавливалось действие законов вежливости между равными и соблюдение этикета и иерархических градаций между высшими и низшими: условность отпадала, все дистанции между людьми отменялись, что и выражалось символически в праве фамильярно тузить кулаками своего почтенного и важного соседа. *Социально-утопический момент обряда совершенно очевиден. На краткий срок свадебного пира люди — участники его — как бы вступают в утопическое царство абсолютного равенства и свободы.*[144]

---

[144] В качестве параллельного примера приведем интересную сатурналиевскую и карнавальную народную легенду о короле Пето и его дворе. Об этой

Этот утопический момент принимает здесь, как и во всех народно-праздничных утопиях, резко выраженное *материально-телесное воплощение*: ведь свобода и равенство реализуются в *фамильярных тумаках*, т. е. *в грубом телесном контакте*. Побои, как мы
:. 343b видели, совершенно эквивалентны неприс|тойной брани. В данном случае обряд — свадебный: ночью осуществится полный физический контакт между женихом и невестой, совершится *акт зачатия*, восторжествует *производительная сила*. Атмосфера этого центрального акта праздника распространяется на всех и на все; *тумаки являются ее излучением*. Далее, утопический момент здесь, как и во всех народно-праздничных утопиях, носит абсолютно веселый характер (ведь тумаки легкие, шутливые). Наконец — и это очень важно — утопия здесь хотя и разыгрывается только, но разыгрывается *без всякой рампы*, разыгрывается в самой жизни. Она, правда, строго ограничена во времени — сроками свадебного пира, но на этот срок никакой рампы нет: нет разделения на участников (исполнителей) и зрителей, — здесь все — участники. На время отмены обычного миропорядка новый утопический строй, его сменивший, суверенен и распространяется на всех. Поэтому и сутяги, попавшие на брачный пир случайно, принуждены подчиниться законам утопического царства и не могут жаловаться на побои. Между игрой-зрелищем и жизнью здесь нет резкой границы: одно переходит в другое. Поэтому де Баше и мог использовать игровую форму свадебного пира, чтобы всерьез и реально расправиться с сутягами. |

:. 344 Отсутствие строгой рампы характерно для всех народно-праздничных форм. Утопическая правда разыгрывается в самой

легенде упоминает и Рабле (кн. III, гл. IV), упоминает «Satyre Ménippée»
:. 343b (éd. Frank, стр. 121) и Мольер в «Тартюфе» (первый акт, сце|на 1). Вот какое объяснение дает королю Пето Oudin в своих «Curiositez» (1640): «La Cour de Roy Petaud, *tout le monde y est maistre*, c'est-à-dire *un lieu où tout le monde commande, où l'on ne connoist*
:. 344 *point de difference* | *entre les maistres et les valets*. Vulgaire». В анонимном «Essai sur les Proverbes» второй половины XVI в. имеется следующее пояснение: «C'est la Cour du Roy Petaud, *chacun y est maistre, Anarchia, Cyclopum regio*».

жизни. На краткий срок эта правда становится до известной степени реальной силой. Поэтому-то и можно с ее помощью расправиться с заклятыми врагами этой правды, как это и сделали де Баше и метр Вильон.

В обстановке «трагического фарса» Вильона мы находим все те же самые моменты, что и в «nopces à mitaines» де Баше. Дьяблерия была народно-праздничной площадною частью мистерии. Сама мистерия, конечно, имела рампу; дьяблерия, как составная часть мистерии, ее также имела. Но было в обычае разрешать перед постановкой мистерии — иногда уже за несколько дней — «чертям», т. е. участникам дьяблерии в их костюмах, бегать по городу и даже по окрестным деревням. Об этом имеется ряд свидетельств и документов. Так, например, в 1500 г. в городе Амьене несколько клириков и мирян подали ходатайство разрешить постановку «мистерии страстей господних», причем они особо ходатайствовали о разрешении: «faire courir les personnages diables». Одна из самых знаменитых и популярных дьяблерий XVI в. происходила в Шомоне (Chaumont в департаменте Верхней Марны).[145] Дьяблерия эта с. 345 составляла часть «Мистерии Иоанна». | В оповещениях о шомонской мистерии всегда особо указывалось, что чертям и черткам, участвующим в ней, разрешено в течение нескольких дней до начала мистерии свободно бегать по городу и деревням. Люди, одетые в костюмы чертей, чувствовали себя до известной степени в н е о б ы ч н ы х з а п р е т о в и заражали этим своим особым настроением и тех, кто с ними соприкасался. Вокруг них создавалась а т м о с ф е р а н е о б у з д а н н о й к а р н а в а л ь н о й с в о б о д ы. Считая себя вне обычных законов, черти, будучи в большинстве случаев людьми бедными (отсюда выражение «pauvre diable»), нарушали частенько и права собственности, грабили крестьян и, пользуясь своею ролью, поправляли свои материальные дела. Совершали они и другие бесчинства. Поэтому часто издавались особые запрещения давать чертям свободу вне их роли (например, такое запрещение было издано в 1496 г. в г. Амьене).

---

[145] О шомонской дьяблерии см. работу J o l i b o i s «La Diablerie de Chaumont», 1838.

Но и оставаясь в пределах своей роли, отведенной им в мистерии, черти сохраняли свою глубокую *внеофициальную природу*. В их роль вводились и брань и непристойности. Они действовали и говорили вопреки официальному христианскому мировоззрению: на то ведь они и были чертями. Они производили на сцене невероятный шум и крик, особенно, если это была «большая дьяблерия» (т. е. с участием четырех и больше чертей). Отсюда и французское выражение: «faire le diable à quatre». Нужно сказать, что большинство проклятий и ругательств, где фигурирует слово «дьявол», в процессе своего возникновения или развития были непосредственно | связаны с мистерийной сценой. В романе Рабле немало таких проклятий и выражений, явно мистерийного происхождения: «La grande diablerie à quatre personnages» (кн. I, гл. IV), «faire d'un diable deux» (кн. III, гл. I), «crioit comme tous les diables» (кн. I, гл. XXIII), «crient et urlent comme diables» (кн. III, гл. XXIII) и такие очень распространенные в языке выражения, как «faire diables», «en diable», «pauvre diable». Эта связь ругательств и проклятий с дьяблерией вполне понятна: они принадлежат к одной и той же системе форм и образов.

с. 346

Но *мистерийный чорт* не только внеофициальная фигура, — это *и амбивалентный образ, похожий* в этом отношении на *дурака и шута*. Он был представителем *умерщвляющей и обновляющей силы материально-телесного низа*. Образ чорта в дьяблериях обычно оформлялся по-карнавальному. Мы видим, например, у Рабле, что в качестве вооружений чертей в дьяблерии Вильона фигурирует кухонная утварь (это подтверждается и другими свидетельствами). Otto Driesen в своей книге «Der Ursprung des Harlekin» (1904 г.) приводит подробное сопоставление дьяблерии с шаривари (по «Roman du Fauvel») и обнаруживает громадное сходство между всеми составляющими их образами. Шаривари также родственно карнавалу.

Эти особенности образа чорта (и прежде всего — его амбивалентность и его связь с материально-телесным низом) делают вполне понятным превращение чертей в фигуры народной комики. Так, чорт Эрлекин (правда, в мистериях мы его | не встречаем) превращается в карнавальную и комедийную фигуру

с. 347

Арлекина. Напомним, что и Пантагрюэль первоначально был мистерийным чортом.

Таким образом, дьяблерия, хотя и была частью мистерии, была родственна карнавалу, выходила за рампу, вмешивалась в площадную жизнь, обладала и соответствующими карнавальными правами на вольность и свободу.

Именно поэтому дьяблерия, вышедшая на площадь, и позволяет метру Вильону безнаказанно расправиться с ризничим Тапеку. Здесь, совершенно так же, как и в доме де Баше, разыгрывание без рампы *утопической свободы* позволяет расправиться всерьез с *врагом этой свободы*.

Но чем же ризничий Тапеку заслужил такую жестокую расправу?

Можно сказать, что и с точки зрения дионисийского культа Тапеку, как враг Диониса, восставший против дионисовых игр (ведь он по *принципиальным соображениям* отказался выдать костюм для театральной постановки), подлежал смерти Пенфея, т. е. растерзанию на части вакханками. Но и с точки Рабле Тапеку был злейшим врагом: он был как раз воплощением того, что Рабле больше всего ненавидел, — Тапеку был *агеластом*, т. е. *человеком не умеющим смеяться и враждебно относящимся к смеху*. Правда, Рабле не употребляет здесь прямо этого слова, но поступок Тапеку — типичный поступок агеласта. В этом поступке сказывается отвратительная для Рабле *тупая и злобная пиэтетная серьезность*, боящаяся сделать священное одеяние предметом зрелища и игры. Тапеку отказал
с. 348 *народному веселью* | в даре, в услуге, по принципиальным соображениям: в нем жила древняя церковная вражда к зрелищу, к миму, к смеху. Более того, отказал он именно в одежде для переодевания, для маскарада, т. е. в конечном счете для обновления и перерождения. Он — враг обновления и новой жизни. Это — старость, которая не хочет *родить и умереть*, — это отвратительная для Рабле бесплодная и *упорствующая старость*. Тапеку — *враг* именно той *площадной веселой правды о смене и обновлении*, которая проникала собой и образы дьяблерии, задуманной Вильоном. И вот эта правда, ставшая на время силой,

и должна была его погубить. Он и погиб чисто карнавальною смертью через разъятие его тела на части.

Образ Тапеку, обрисованный одним его поступком, имеющим символически-расширенное значение, воплощает для Рабле дух готического века, с его *односторонней серьезностью*, основанной на страхе и принуждении, с его стремлением воспринимать все sub specie aeternitatis, т. е. вне реального времени; эта серьезность тяготела к неподвижной, незыблемой иерархии и не допускала никакой смены ролей и обновления. В сущности от этого готического века с его односторонней окаменевшей серьезностью остались в эпоху Рабле только ризы, годные для веселых карнавальных переодеваний. Но эти ризы ревниво оберегались тупыми и мрачно-серьезными ризничими Тапеку. С этими Тапеку и расправляется Рабле, а ризы он все же использует для обновляющего карнавального веселья. |

с. 349 *В своем романе и своим романом* Рабле *поступает совершенно так же, как Вильон и как де Баше*. Он действует по их методу. Он пользуется народно-праздничной системой образов с ее признанными и веками освященными правами на свободу и вольность, чтобы расправиться всерьез со своим врагом — готическим веком. Это — только веселая игра, и потому она неприкосновенна. Но эта игра без рампы. И вот Рабле в атмосфере признанной вольности этой игры совершает нападение на основные догматы, таинства, на самое святое святых средневекового мировоззрения. «Et tout en riant».

Нужно признать, что эта «проделка Вильона» Рабле вполне удалась. Несмотря на исключительный радикализм своих воззрений, он не только избег костра, но в сущности не подвергался даже сколько-нибудь серьезным гонениям и неприятностям. Ему приходилось, конечно, принимать иногда меры предосторожности, исчезать иногда на некоторое время с горизонта, даже переходить французскую границу. Но в общем все кончалось благополучно и, по-видимому, без особых забот и волнений. За какие сравнительно пустяки, но сказанные без смеха, погиб на костре бывший друг Рабле — Этьен Доле. Он не владел методом де Баше и Вильона.

Рабле подвергался нападкам агеластов, т. е. людей(,) не признававших особых прав за смехом. Все его книги были осуждены Сорбонной (что, впрочем, нисколько не мешало их распространению и переизданию); в конце жизни он подвергся очень с. 350 жестокому нападению монаха Пюи-Эрбо; с про|тестантской стороны он подвергался нападкам Кальвина; но голоса всех этих агеластов остались одинокими; карнавальные права смеха оказались сильнее.[146] Проделка Вильона, повторяем, Рабле вполне удалась.[147]

Но выбор системы народно-праздничных форм и образов нельзя понимать как внешний и механический прием защиты от цензуры, как поневоле усвоенный «эзоповский язык». Ведь народ тысячелетиями пользовался правами и вольностями праздничных смеховых образов, чтобы воплощать в них свой глубочайший критицизм, свое недоверие к официальной правде и свои лучшие чаяния и стремления. Можно сказать, что свобода была не столько внешним правом, сколько самим внутренним содержанием этих образов. Это был тысячелетиями слагавшийся язык «бесстрашной речи», речи без лазеек и умолчаний о мире и власти. Вполне понятно, что этот бесстрашный и свободный язык образов давал и богатейшее положительное содержание для нового мировоззрения. |

с. 351 Де Баше использовал традиционную форму nopces à mitaines не только для того, чтобы просто сделать избиение кляузников безнаказанным. Мы видели, что это избиение совершалось, как торжественный обряд, как выдержанное и осмысленное во всех деталях смеховое действо. Это было избиение

---

[146] Державшаяся до последнего времени легенда о жестоких гонениях, которым Рабле якобы подвергся перед самою смертью, совершенно развеяна Abel Lefranc'ом. Рабле умер, по(-)видимому, вполне спокойно, не потеряв ни покровительства двора, ни поддержки своих высокопоставленных друзей.

[147] Очень хорошо говорит об этой удаче Рабле G. Lote: «Sa vie à cet égard est un chef-d'œuvre; il a louvoyé parmi les écueils sans y briser sa chétive nacelle, et il a côtoyé les plus affreux précipices sans glisser dans l'abîme. Abrité derrière son rire et sa gaité de faux pochard, il a fini par mourir de sa mort naturelle, après avoir dit tout ce qu'il voulait dire, à une époque où les audacieux de son espèce étaient voués au fagot» (op. cit., стр. 64).

большого *стиля*. Удары, сыпавшиеся на кляузников, были зиждительными свадебными ударами; они сыпались на старый мир (кляузники были его представителями) и одновременно помогали зачатию и рождению нового мира. Внешняя свобода и безнаказанность неотделимы и от внутреннего положительного смысла этих форм, от их миросозерцательного значения.

Такой же характер носило и карнавальное растерзание Тапеку. Оно также было выдержано в большом стиле и осмыслено во всех деталях. Тапеку был представителем старого мира⟨,⟩ и его растерзание было положительно оформлено. Вильон прямо говорит⟨:⟩ «que de Tapecoue *Dieu feroit vengeance et punition exemplaire* bien tost». Свобода и безнаказанность и здесь неотделимы от положительного содержания всех образов и форм этого эпизода.

Таким образом, внешняя* свобода народно-праздничных форм была неотделима от их внутренней свободы и от всего их положительного миросозерцательного содержания. Они давали *новый положительный аспект мира* и одновременно давали *право на его безнаказанное выражение*.

Миросозерцательный смысл народно-праздничных форм и образов мы уже выяснили выше и возвращаться к нему не бу-
с. 352 дем. Но теперь нам ясны и особые функ|ции этих форм в романе Рабле.

Эти особые функции станут еще яснее в свете той проблемы, которую решала вся литература ренессанса*. Эпоха искала таких условий и таких форм, которые сделали бы возможной и оправданной *абсолютную свободу и откровенность мысли и слова*. При этом *внешнее* (так сказать, цензурное) и *внутреннее право* на эту свободу и откровенность не отделялись друг от друга. Откровенность в ту эпоху понималась, конечно, не в узко-субъективном смысле, как «искренность», «правда души», «интимность» и т. п.; эпоха была гораздо серьезнее всего этого. Дело шло о совершенно объективной, всенародной, громкой, площадной откровенности, касавшейся всех и вся. Нужно было поставить мысль и слово в такие условия, чтобы мир повернулся бы к ним другою своею стороною, тою, которая была скрыта, о которой не говорили

вовсе или говорили не по существу, которая не укладывалась в слова и формы господствующего мировоззрения. И в областях мысли и слова искали Америку, хотели открыть антиподов, стремились заглянуть на западную половину земного шара, спрашивали — «что под нами?». Мысль и слово искали новую реальность за видимым горизонтом господствующего мировоззрения. Часто нарочито переворачивали слова и мысли, чтобы посмотреть, что за ними находится на самом деле, какова их изнанка. Искали такую позицию, с которой можно было бы заглянуть по ту сторону господствующих форм мышления и господствующих оценок, с которой можно было бы осмотреться в мире по-новому.

Одним из первых, поставивших эту проблему с полной |
с. 353 сознательностью, был Боккачьо. Чума, обрамляющая «Декамерон», должна создать искомые условия для откровенности и неофициальности речи и образов. В заключении «Декамерона» Боккачьо подчеркивает, что положенные в основу его книги беседы происходили «не в церкви, о делах которой следует говорить в чистейших помыслах и словах... и не в школах философии..., *а в садах, в увеселительном месте*, среди молодых женщин, хотя уже и зрелых и неподатливых на рос⟨с⟩казни, и в такую пору, когда для самых почтенных людей было не неприличным *ходить со штанами на голове* во свое спасение».

В другом месте (в конце шестого дня) один из участников бесед — Дионео — говорит: «Разве вы не знаете, что по злополучию этого времени *судьи покинули свои суды, законы, как божеские, так и человеческие, безмолвствуют*, и каждому предоставлен широкий произвол в целях сохранения жизни? Поэтому, если в беседах ваша честность очутится в несколько *более свободных границах*, то не затем, чтобы воспоследовало от того что-либо непристойное в поступках, а дабы доставить удовольствие вам и другим».

Конец этих слов обставлен характерными для Боккачьо оговорками и смягчениями, но их начало правильно раскрывает роль чумы в его замысле; она дает право на иное слово, на иной подход к жизни и миру; не только отпали все условности, но и

законы «как божеские, так и человеческие безмолвствуют». Жизнь выведена из ее обычной колеи, паутина условности
с. 354 порвана, все официальные и иерархические грани|цы сметены, создана специфическая атмосфера, дающая и внешнее и внутреннее право на свободу и откровенность. Даже самому почтенному человеку можно было надеть «штаны на голову». Поэтому проблема жизни и обсуждается здесь «не в церкви и не в школах философии», а «в увеселительном месте».

Мы говорим здесь об особых функциях чумы в «Декамероне»: она дает собеседникам и автору и внешнее и внутреннее право на особую откровенность и вольность. Но, кроме того, чума, как сгущенный образ смерти, необходимый ингредиент всей системы образов «Декамерона», где обновляющий материально-телесный низ играет ведущую роль. «Декамерон» — итальянское завершение готического* реализма, но в его более бедных и мелких формах.

Другим решением той же проблемы была тема безумия или глупости главного героя. Искали внешней и внутренней свободы от всех форм и догм умирающего, но еще господствующего мировоззрения, чтобы взглянуть на мир другими глазами и увидеть его по-другому. Безумие или глупость героя* давали право на такой взгляд.

Раблезианское решение той же проблемы — обращение к народно-праздничным формам. Они давали и мысли и слову наиболее радикальную, но в то же время и наиболее положительную и содержательную, внешнюю и внутреннюю свободу.*

с. 355

Глава 5

ПИРШЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ У РАБЛЕ*

Пиршественные образы в романе Рабле, т. е. образы еды, питья, поглощения, непосредственно связаны с народно-праздничными формами, разобранными нами в предыдущей главе. Ведь это вовсе не будничная, не частно-бытовая еда и питье индивидуальных людей. Это — *народно-праздничная пиршественная еда*, в пределе — «*пир на весь мир*». Могучая тенденция *к изобилию и к всенародности* налична в каждом образе еды и питья, она определяет оформление этих образов, их *положительный гиперболизм*, их *торжественно-веселый тон*. Эта тенденция к изобилию и всенародности — как бы дрожжи, подмешанные ко всем образам еды; на этих дрожжах они поднимаются, растут, распухают до избытка и чрезмерности. Все образы еды у Рабле подобны тем грандиозным колбасам и булкам, которые обычно торжественно проносились в карнавальных процессиях.

Пиршественные образы органически смешиваются со всеми другими народно-праздничными образами. Пир — обязательный момент во всяком народно-праздничном веселье. Без него не обходится и ни одно существенное смеховое действо. Мы видим, что в доме де Баше кляузников избивают во время свадебного пира. Растерзание Тапеку также происходит в то время, когда участники дьяблерии сошлись в кабачке, чтобы попировать. Все это, конечно, не случайно.

Роль пиршественных образов в романе Рабле громадна. |
с. 356 Нет почти ни одной страницы, где бы эти образы не фигурировали, хотя бы в виде метафор и эпитетов, заимствованных из

области еды и питья. Пиршественные образы, как мы сказали, особенно тесно переплетены с образами гротескного тела. Иногда бывает трудно провести между ними четкую границу, настолько они тесно и существенно между собою связаны, например, в разобранном нами эпизоде праздника потрохов и рождения Гаргантюа (смешение пожирающего и пожираемого тела). Если мы обратимся к первой (хронологически) книге романа — к «Пантагрюэлю», — то мы сразу увидим, как неразрывно переплетаются друг с другом эти образы. Автор рассказывает, как земля после убийства Авеля *впитала* в себя его кровь и поэтому стала исключительно *плодородной*. Далее, люди *едят* ягоды кизиля, отсюда чрезмерный *рост их тел*. Мотив *разинутого рта* — ведущий мотив «Пантагрюэля» — и связанный с ним мотив *глотания* лежат на самой границе образов тела и образов еды и питья. Далее, из разверзшегося лона рожающей матери Пантагрюэля выезжает обоз *с солеными закусками*. Мы видим, таким образом, как неразрывно связаны образы еды с образами тела и с образами производительной силы (плодородия, роста, родов).

Проследим роль пиршественных образов по всему роману.

Все первые подвиги Пантагрюэля, совершенные им еще в колыбели, — это *подвиги еды*. Образ жаркого на вертеле является ведущим в турецком эпизоде Панурга. Пиром кончается эпизод тяжбы между Безкюлем и Гюмвеном и также эпизод с Таумастом. Мы видели, какую громадную роль играет
с. 357 пир в | эпизоде с сожжением рыцарей. Весь эпизод войны с королем Анархом проникнут пиршественными образами, преимущественно образами попойки, которая становится почти главным орудием самой войны. Пиршественными образами проникнут и эпизод посещения Эпистемоном загробного царства. Сатурновским народным пиром в столице амауротов завершается весь эпизод войны с Анархом.

Не менее велика роль пиршественных образов и во второй (хронологически) книге романа. Действие открывается пиром на празднике потрохов. Существенную роль играют образы еды в эпизоде воспитания Гаргантюа в Париже. Когда в начале пикрохолинской войны Гаргантюа возвращается домой, Грангузье устраивает пир, причем дается подробное перечисление блюд

и дичи. Мы видели, какую роль играет хлеб и вино в завязке пикроколинской войны и в эпизоде побоища в монастырском винограднике. Особенно богата эта книга всевозможными метафорами и сравнениями, заимствованными из области еды и питья. Кончается эта книга словами: «Et grand chère!»[148].

Меньше пиршественных образов в третьей книге романа, но они есть и здесь и рассеяны в различных эпизодах. Подчеркнем, что консультация Панургом богослова, врача и философа происходит во время обеда; тематика всего этого эпизода —
с. 358 вольное обсуждение природы женщин и вопросов бра|ка — типична для «застольных бесед».

Роль пиршественных образов в четвертой книге снова резко усиливается. Эти образы являются ведущими в карнавальном эпизоде колбасных войн. В этой книге дается в эпизоде с гастролятрами и самое длинное перечисление блюд и напитков, какое только знает мировая художественная литература. Здесь же дано знаменитое прославление Гастера и его изобретений. Проглатывание и еда играют существенную роль в эпизоде с великаном Бренгнариллем и в эпизоде с «островом ветров», где питаются исключительно ветрами. Здесь есть глава, посвященная «монахам на кухне». Наконец, кончается книга пирушкой на корабле, с помощью которой Пантагрюэль и его спутники «исправляют погоду». Последние слова книги, завершающие длинную скатологическую тираду Панурга: «Выпьем!» Это — и последнее слово романа, написанное самим Рабле.

Какое же значение имеют в романе все эти пиршественные образы?

Мы уже говорили, что они неразрывно связаны с праздниками, со смеховыми действами, с гротескным образом тела; кроме того, они самым существенным образом связаны со словом, с мудрой беседой, с веселой истиной. Мы отметили, наконец, присущую им тенденцию к изобилию и всенародности. Чем же объясняется такая исключительная и универсальная роль пиршественных образов?

---

[148] Обращает на себя внимание почти полное отсутствие пиршественных образов в эпизоде с Телемским аббатством. Подробно указаны и описаны все помещения аббатства, но, как это ни странно, забыта кухня; для нее не оказалось места в Телеме.

Еда и питье — одно из важнейших проявлений жизни гро-
тескного тела. Особенности этого тела — его открытость, неза-
с. 359 вершенность, его взаимодействие с миром. Эти особен|ности
в акте еды проявляются с полной наглядностью и кон-
кретностью: тело выходит здесь за свои границы, оно глотает,
поглощает, терзает мир, вбирает его в себя, обогащается и рас-
тет за его счет. Происходящая в разинутом, грызущем, терзаю-
щем и жующем *рту встреча человека с миром* яв-
ляется одним из древнейших и важнейших сюжетов человече-
ской мысли и образа. Здесь *человек вкушает мир*,
ощущает вкус мира, вводит его в свое тело, делает его
частью себя самого. Пробуждающееся сознание человека не
могло не сосредоточиться на этом моменте, не могло не извле-
кать из него ряда очень существенных образов, определяющих
взаимоотношение между человеком и миром. *Эта встреча
с миром в акте еды была радостной и ликую-
щей*. Здесь *человек торжествовал над миром*, он
поглощал его, а не его поглощали; граница между человеком и
миром стиралась здесь в положительном для человека смысле.

Еще в древнейшей системе образов была неразрывно связа-
на с *трудом*. Она завершала труд и борьбу, была их вен-
цом и победой. *Труд торжествовал в еде*. Трудовая
встреча человека с миром, трудовая борьба с ним, кончалась
едою-поглощением отвоеванной у мира части его. Как послед-
ний *победный этап труда*, еда часто замещает собою
в системе образов весь трудовой процесс в его целом. В более
древних системах образов вообще не могло быть резких границ
между едою и трудом: это были две стороны одного и того же
явления — борьбы человека с миром, кончавшейся победой че-
с. 360 ловека. Нужно подчеркнуть, что и труд | и еда были коллектив-
ными; в них равно участвовало все общество. Эта коллективная
еда, как завершающий момент коллективного же трудового
процесса, — не биологический животный акт, а событие соци-
альное. Если оторвать еду от труда, завершением которого она
была, и воспринимать ее как частно-бытовое явление, то от об-
разов встречи человека с миром, вкушения мира, разинутого
рта, от существенной связи еды со словом и веселой истиной
ничего не останется кроме ряда натянутых и обессмысленных

метафор. Но в системе образов трудящегося народа, продолжающего завоевывать свою жизнь и еду в трудовой борьбе, продолжающего поглощать только завоеванную, осиленную часть мира, — пиршественные образы продолжают сохранять свое важное значение, свой универсализм, свою существенную связь с жизнью, смертью, борьбой, победой, торжеством, возрождением. Поэтому образы эти и продолжали жить в своем универсальном значении во всех областях народного творчества. Они продолжали здесь развиваться, обновляться, обогащаться новыми оттенками значений, они продолжали заключать новые связи с новыми явлениями. Они росли и обновлялись вместе с народом, их творившим.

Пиршественные образы, следовательно, вовсе не были мертвыми пережитками угаснувших эпох, пережитками, например, раннего охотничьего периода, когда во время коллективной охоты производилось коллективное растерзание и пожирание побежденного зверя, как это утверждают некоторые этнологи и
с. 361 фольклористы. Подобные упрощенные представле|ния о первобытной охоте придают большую наглядность и кажущуюся ясность объяснениям происхождения ряда пиршественных образов, связанных с растерзанием и глотанием. Но уже и самые древние дошедшие до нас пиршественные образы (как и образы гротескного тела) гораздо сложнее этих примитивных представлений о примитивном: они глубоко осознаны, намеренны, философичны, богаты оттенками и живыми связями со всем окружающим контекстом, они вовсе не похожи на мертвые пережитки забытых мировоззрений. Совершенно иной характер носит жизнь этих образов в культах и обрядах официальных религиозных систем. Здесь, действительно, зафиксирована в сублимированном виде более древняя стадия развития этих образов. Но в народно-праздничной системе эти образы проделали тысячелетний путь развития и в эпоху Рабле, да и в последние века, продолжали жить осмысленною и художественно-продуктивною жизнью.

Особенно богатую жизнь вели эти пиршественные образы в готическом* реализме и во всех карнавальных формах. Именно здесь нужно искать главные источники раблезианских пиршественных образов. Влияние античного симпосиона имеет второстепенное значение.

В акте еды, как мы сказали, границы между телом и миром преодолеваются в положительном для тела смысле: оно торжествует над миром, над врагом, празднует победу над ним, растет за его счет. Этот момент победного торжества обязательно
с. 362 присущ всем пиршественным образам. Не может быть | грустной еды. Грусть и еда несовместимы (но смерть и еда совмещаются отлично). Пир всегда торжествует победу, — это принадлежит к самой природе его. Пиршественное торжество — универсально: это — торжество жизни над смертью. В этом отношении оно эквивалентно зачатию и рождению. Победившее тело принимает в себя побежденный мир и обновляется.

Поэтому пир, как последнее торжество и обновление, в народном творчестве очень часто выполняет функции завершения. В этом отношении он эквивалентен свадьбе (производительный акт). Очень часто обе завершающих концовки сливаются в образе «брачного пира», которым и кончаются народные произведения. Дело в том, что «пир», «свадьба» и «брачный пир» дают не абстрактный и голый конец, — но именно — завершение, всегда чреватое новым началом. Характерно, что в народном творчестве смерть никогда не служит завершением. Если она и появляется к концу, то за нею следует тризна (т. е. погребальный пир; так, например, кончается «Илиада»); тризна и есть подлинное завершение. Это связано с амбивалентностью всех образов народного творчества: конец должен быть чреват новым началом, как смерть чревата новым рождением.

Победно-торжествующая природа всякого пира делает его не только проходящим завершением, но и чрезвычайно благоприятным обрамлением для ряда существенных событий. Поэтому и у Рабле пир почти всегда либо завершает, либо обрамляет событие (например, избиение кляузников). |

с. 363 Но особенно важное значение имеет пир, как существенное обрамление мудрого слова, речей, веселой правды. Между словом и пиром существует исконная связь. В наиболее ясной и классической форме эта связь дана в античном симпосионе. Но и средневековый готический* реализм знал свою очень своеобразную традицию симпосиона, т. е. пиршественного слова.

Соблазнительно искать генезис этой связи между едою и словом у самой колыбели человеческого слова. Но этот «последний» генезис, если бы и удалось его установить с известной степенью вероятия, немногое бы нам дал для понимания последующей жизни и последующего осмысления этой связи. Ведь и для античных авторов симпосиона — для Платона, Ксенофонта, Плутарха, Атенея, Макробия, Лукиана — эта связь между словом и пиром вовсе не была мертвым пережитком, а живо осмысливалась ими. Такой же живой и осмысленной была эта связь и в готическом* симпосионе и у его наследника и завершителя — Рабле.*

В прологе к «Гаргантюа» Рабле прямо говорит об этой связи. Вот это место: «Дело в том, что на сочинение этой знатной книги я потерял и употребил только то время, какое мне полагается для моей трапезы, т.е. для еды и питья. Это самое подходящее время для писания о таких высоких материях и глубоких вопросах, что отлично понимал уже Гомер, образец всех филологов, и Энний, отец латинских поэтов, как об этом свидетельствует Гораций, хотя какой-то невежда выразился, что от его стихов скорее пахнет вином,
с. 364 чем елеем. Один оборванец | сказал то же самое и про мои книги; ну и чорт с ним! Запах вина куда вкуснее, веселее, ценнее, нежнее и небеснее запаха елея!.. Честь мне и слава, если про меня говорят, что я хороший товарищ и собутыльник; при такой славе я всегда желанный гость в каждой доброй компании пантагрюэлистов».

В начале автор дает нарочитое принижение собственных писаний: он пишет только во время еды, следовательно, тратит очень мало времени на эти писания, как на шутку и безделку. Поэтому можно понять в ироническом смысле и выражение «высокие материи и глубокие вопросы». Но это принижение сейчас же снимается ссылкой на Гомера и на Энния, которые поступали так же.

Застольное слово — шутливое и вольное слово, — на него распространялись народно-праздничные права смеха и шутовства на свободу и откровенность. Рабле и надевает этот

защитный шутовской колпак на свои писания. Но в то же время застольное слово и внутренне по существу его вполне устраивает. Вино он, действительно, предпочитает елею: ведь елей — символ «постной» благоговейной серьезности.

Рабле был совершенно убежден в том, что свободную и откровенную истину можно высказать только в атмосфере пира и только в тоне застольной беседы, ибо, помимо всяких соображений осторожности, только эта атмосфера и этот тон отвечали и самому существу истины, как ее понимал Рабле, — истины внутренне свободной, веселой и материалистичной.

с. 365 За елейной серьезностью всех высоких и | официальных жанров Рабле видел уходящую власть и уходящую истину прошлого: Пикроколей, Анархов, Янотусов, Тапеку, сутяг и кляузников, клеветников, палачей, всякого рода агеластов, каннибалов (которые вместо смеха лаяли), мизантропов, лицемеров, ханжей и т. п. Для него серьезность была тоном уходящей истины и обреченной силы или тоном слабого и запуганного всяческими страхами человека. Между тем готический* симпосион, народно-праздничные карнавальные пиршественные образы и отчасти «застольные беседы» древних давали ему смех, тон, словарь, целую систему образов, выражающих его новое понимание истины. Пир и пиршественные образы были наиболее благоприятной средой для абсолютно бесстрашной и веселой истины. Хлеб и вино (побежденный трудом и борьбою за мир) разгоняют всякий страх и освобождают слово. Веселая, торжествующая встреча с миром в акте еды и питья человека-победителя, поглощающего мир, а не поглощаемого им, была глубоко созвучна самому существу раблезианского мировоззрения. Эта победа над миром в акте еды была конкретной, осязательной и материально-телесной; ощущался самый вкус побежденного мира. Мир кормит и будет кормить человечество. Притом в этом образе победы над миром не было ни грана мистики, ни грана отвлеченно-идеалистической сублимации.

Такой образ материализует истину, не позволяет ей оторваться от земли, но в то же время сохраняет и ее универсалистичность

и космичность. Темы и образы «застольных бесед» — это все- c. 366 гда «высокие материи» и «глубокие вопро|сы», — но они в той или иной форме развенчиваются и обновляются в материально-телесном плане: «застольные беседы» освобождены от требований соблюдать иерархические дистанции между вещами и ценностями, они свободно смешивают профанное со священным, высокое с низким, духовное с материальным; для них не существует мезальянсов.

Подчеркнем в приведенном отрывке противопоставление вина елею. Если, как мы уже сказали, — символ официальной пиэтетной серьезности «благоговения и страха божия». Вино освобождает от страха и благоговения. «Истина в вине» — свободная и бесстрашная истина[149].

Необходимо отметить еще один существенный момент: *особую связь пиршественного слова с будущим и с прославлением-осмеянием.* Этот момент до сих пор еще жив в банкетных речах и тостах. На пиру слово принадлежит как бы самому времени, убивающему и рождающему в одном и том же акте; потому это слово двусмысленно и амбивалентно. Даже в наиболее строгой и скованной форме симпосиона — у Платона и Ксенофонта — хвала сохраняет амбивалентность, включает в себя и брань (хотя и смягченную): в прославлении Сократа можно говорить о его безобразной на- c. 367 ружности, а сам Сократ мо|жет прославлять себя (у Ксенофонта), как сводника. Старость и юность, красота и безобразие, смерть и роды сливаются здесь часто в одном двуликом образе. *Но праздничный голос времени прежде всего говорит о будущем.* Момент пиршественного торжества неизбежно принимает форму предвосхищения лучшего будущего. Это придает особый характер пиршественному слову, освобожденному от оков прошлого и настоящего. В «Гиппократовом сборнике» есть трактат «О ветрах» (отлично известный

---

[149] «Вино» материализует истину и освобождает ее от всего «напрасного»: это развито и в следующем великолепном отрывке пролога к третьей книге: «Vous item n'estez jeunes, qui est qualité competente pour en vin, non en vain, ains plus que physicalement philosopher et desormais estre du conseil Bacchicque, pour en lopinant opiner des substance, couleur, odeur, excellence, eminence, proprieté, faculté, vertus, effect et dignité du benoist et desiré piot».

Рабле); здесь дается такое пиршественное определение опьянению: «Так же точно и в опьянении: вследствие внезапного увеличения крови изменяются души и находящиеся в них мысли, и люди, забывшие настоящие злополучия, воспринимают надежды на будущие блага». Но эта утопичность пиршественного слова, живая еще и сегодня в банкетных речах и тостах, не отрывается от земли: будущее торжество человека дается в материально-телесных образах изобилия и победы человека над природой.

* * *

Значение и функции пиршественных образов в романе Рабле становятся яснее на фоне готической* традиции симпосиона. Проследим основные явления ее.

Готическую* традицию открывает знаменитая «Cena Cypriani», т. е. «Вечеря Киприана». История создания этого замечательного произведения остается проблематической. К св. Киприану, карфагенскому епископу (умер в 258 г.), в творениях которого «Cena» фигурировала, она безусловно не имеет никакого отношения. Установить время ее возникновения не представляется возможным. Это время падает где-то между V и
с. 368 VIII вв. Не ясна и та | непосредственная и сознательная цель, которую ставил себе автор «Cena». Одни исследователи (например, H. Brewer) утверждают, что он преследовал чисто дидактические, даже мнемонические цели: закрепить в памяти учеников и верующих имена и события священного писания; другие (Lapôtre) усматривали здесь пародию на пир в честь богини Цереры Юлиана Отступника; наконец, некоторые (P. Lehmann) видят в ней пародийное развитие проповеди веронского епископа Зенона. Об этой проповеди необходимо сказать несколько слов.

Веронский епископ Зенон составил своеобразную проповедь. По(-)видимому, он ставил себе целью несколько облагородить те буйные и не совсем христианские пиршества, которым предавалась его паства в пасхальные праздники. Для этой цели Зенон сделал выборку из библии и из евангелия всех тех мест, в которых говорится о еде и питье лиц священной истории,

т. е. другими словами(,) он произвел выборку из священного
писания всех пиршественных образов. Получилось своего рода
обновление священного в материально-телесном плане. В про-
поведи этой есть элемент «risus paschalis», т. е. того смеха и
вольных шуток, которые, по древней традиции, разрешались
на пасху в церковных проповедях.

«Cena Cypriani» по своему построению, действительно, на-
поминает проповедь Зенона, но она идет гораздо дальше ее.
Автор «Cena» делает грандиозную выборку не только всех пир-
шественных, но и вообще всех праздничных образов из библии
с. 369 и евангелия. Он объединяет | все эти образы в грандиозную и
полную движения и жизни картину пира с исключительной
карнавальной, точнее говоря, — сатурналиевой свободой (связь
«Cena» с сатурналиями признается почти всеми исследовате-
лями). За основу взята евангельская притча о короле, который
праздновал свадьбу своего сына (Матфей, XXII, 1–14). Изобра-
жается пир, который один восточный царь дает «в Кане Гали-
лейской». На этом грандиозном пиру сходятся, как сотрапезни-
ки, все действующие лица ветхого и нового завета — от Адама
и Евы до Христа. На пиру все они занимают места согласно
священному писанию, которое используется при этом самым
причудливым образом: Адам садится по самой середине, Ева
садится на фиговый листок, Каин на плуг, Авель на кувшин с
молоком, Ной на ковчег, Авессалом на ветви, Иуда на денеж-
ный ящик и т. п. Подаваемые участникам пира блюда и напит-
ки подобраны по тому же принципу: Христу, например, подает-
ся изюмное вино, так как оно называется «passus», Христос же
претерпел «passio» (т. е. страсти). По тому же гротескному
принципу построены и все остальные моменты пира. После еды
(т. е. первой части античного пира) Пилат приносит воду для
мытья рук; Марфа, конечно, прислуживает за столом, Давид
играет на арфе, Иродиада пляшет, Иуда раздает всем поцелуи,
Ной, конечно, совершенно пьян, Петру, после пира, не дает за-
снуть петух и т. п. На другой день после пира все приносят хо-
зяину подарки: Авраам барана, Моисей две скрижали, Христос
ягненка и т. п. Затем вводится мотив кражи: обнаруживается,
с. 370 что во время пира многое было украдено; начинаются поис|ки
украденных вещей, причем всех гостей третируют как воров,

но затем за искупление всеобщей вины убивают одну Агарь и торжественно ее погребают. Таковы основные моменты построения и содержания «Cena Cypriani», открывающей литературную пиршественную традицию средних веков.

«Cena» — абсолютно свободная игра со всеми священными лицами, темами, вещами и символами библии и евангелия. Автор этой игры не стесняется ни с чем. Страдания Христа по чисто словесному сходству влекут для него необходимость пить изюмное вино; все священные лица оказываются ворами и т. п. Причудливость соседств и неожиданность сочетаний священных образов поразительны; с подобными мезальянсами может соперничать только Рабле. Все священное писание здесь закружилось в каком-то шутовском хороводе. Страсти бога, ноев ковчег, фиговой листок Евы, иудин поцелуй и т. п. — превратились в веселые подробности сатурналиева пира. Право на эту исключительную вольность дали автору «Cena» избранные им, как исходный пункт, пиршественные образы. Эти образы, однажды избранные, создали атмосферу для абсолютно вольной игры. Материально-телесный характер пиршественных образов позволил втянуть в эту игру почти все содержание священного писания, позволил развенчать и обновить его (в этом обновленном виде библейские образы, действительно, отлично запоминаются). *Пир обладал могуществом освобождать слово от оков благоговения и страха*
с. 371 *божия*. Все становилось | доступным игре и веселью.

Подчеркнем одну особенность «Cena»: на пире сходятся лица из различнейших эпох священной истории, происходит как бы собирание всей истории в лице ее представителей вокруг пиршественного стола. Пир приобретает грандиознейший мировой характер. Подчеркнем также появление темы воровства, пародийной искупительной жертвы (Агарь) и пародийных похорон, — все это тесно переплетается с пиршественными образами и в последующих веках неоднократно возвращается к готической* традиции симпосиона.

«Cena Cypriani», начиная с IX в. (в этом веке произошло ее возрождение), пользовалась громадным успехом и распространением как в первоначальной редакции, так и в различных переделках. До нас дошли три такие переделки: знаменитого

фульдского аббата Рабана Мауруса (855 г.), дьякона Иоанна (877 г.) и, наконец, Ацелина из Реймса (начало XI в.).

Рабан Мавр был весьма строгим и ортодоксальным церковником; тем не менее он не увидел в «Cena» ничего кощунственного; он сделал сокращенную редакцию «Cena» и посвятил ее Лотарю II. В своем посвящении он полагает, что «Cena» может послужить королю занимательным чтением — «ad jocunditatem». Римский дьякон Иоанн переработал текст «Cena» в стихотворную форму (старая «Cena» — прозаическая), присоединил к ней пролог и эпилог. Из пролога видно, что произведение Иоанна предназначалось для исполнения на *школьном празднике* во время *пасхальных рекреаций*, а из
с. 372 эпилога явствует, что «Cena» | имела большой успех за *пиршественным столом* короля Карла Лысого. Эти факты очень характерны: они свидетельствуют о том, насколько в IX в. были священны права и вольности *рекреаций* и *пира*. Праздничный пир для Рабана Мавра (и для других представителей его времени) оправдывал такую игру священными предметами, которая в других условиях представлялась бы чудовищным кощунством.

Рукописи «Cena» очень многочисленны во все последующие века и свидетельствуют о громадном влиянии этого средневекового симпосиона. Характерно, что исторический универсализм «Cena» и некоторые другие ее особенности повторяются в самом грандиозном пиршественном произведении XVI в. — в «Moyen de parvenir», а также в «Сне Пантагрюэля»[150]. «Сон Пантагрюэля» написан под влиянием Рабле, но он⟨,⟩ в свою очередь⟨,⟩ определил основной комплекс мотивов «Третьей книги» раблезианского романа.

Следующее произведение средневековой пиршественной традиции, на котором мы остановимся, относится к X в. В так называемой «Кембриджской песенной рукописи» есть стихотворное произведение, где некий плут (напоминающий Панурга), является к майнцкому епископу Heriger'у и клянется ему в том, что ему удалось побывать в аду и на небе. Христос, по его рас-
с. 373 сказу, на небе *пирует*, причем *по|варом* у него служит

[150] «Le songe de Pantagruel» François Habert d'Issoudun.

апостол Петр, а *виночерпием* — Иоанн Креститель. Плуту удалось украсть с пиршественного стола кусок легкого, который он и съел. Епископ Heriger налагает на него за это небесное воровство наказание[151]. Это небольшое произведение очень характерно для средневековой пиршественной традиции: здесь травестируется тайная вечеря; образ пира позволяет перевести ее в материально-телесный план, ввести реальные кухонные детали, превратить апостола Петра в повара и т. п.

В XI–XII вв. средневековая пиршественная традиция осложняется появлением в ней сатирического момента. В этом отношении очень показательно произведение XI в., называвшееся «Tractatus Garsiae Toletani». Здесь изображается непрерывный пир римской курии — папы и кардиналов. Сам папа пьет из большого золотого бокала; его мучает неутолимая жажда, он пьет за всех и за все: за искупление душ, за больных, за хороший урожай, за мир, за плавающих и путешествующих и т. д. (Здесь имеются элементы пародии на ектинью). От него не отстают и кардиналы. Описание этого непрерывного пира, жажды и жадности папы и кардиналов полно резких преувеличений и длиннейших перечислений — номинаций хвалебно-бранного амбивалентного характера. Как образец гротескной сатиры это
с. 374 произведение обычно сопо|ставляется с раблезианским романом. Непомерный аппетит папы выражен, например, следующим образом (в словах самого папы): «Igitur, cardinales, devorate salmones, comedite barros, absorbite percas, traicite, delphines... Quid plura? acra, mare, terram, flumina, fontes, stagna, lacus, rivas, omnia traicite, consumite, parfundite, devorate, bibite, beati cardinales mei...». Здесь даются образы комического пожирания мира — земли, морей, рек, берегов и т. д. Это — действительно — гротескный образ пожирающего мир тела.

«Tractatus Garsiae Toletani» имеет совершенно открытую сатирическую направленность против подкупности, жадности и разложения римской курии. Преувеличенные пиршественные образы и образы комического поглощения имеют здесь, по⟨-⟩видимому, чисто отрицательное значение: это — «преувеличение

---

[151] Это «комическое загробное видение» кембриджских песен опубликовано в «The Cambridge songs» edited by Karl Breul, Cambridge, 1915, стр. 59–85.

недолжного». Дело, однако, гораздо сложнее. Пиршественные образы, как и все народно-праздничные образы, амбивалентны. Здесь они действительно поставлены на службу чисто* сатирической, следовательно, отрицательной тенденции; но служа ей, эти образы сохраняют и свою положительную природу. Она-то и порождает преувеличения, хотя и они* используются сатирически. Отрицание здесь не переходит на самую материю образов — на вино, на еду, на обилие. Самая материя образов остается положительной. В произведении этом нет серьезной и последовательной аскетической тенденции. Там, где такая тенденция есть (например, очень часто в протестантской сатире второй половины XVI века), материально-телесные образы неизбежно увядают, | подаются сухо и скупо, преувеличение их (с. 375) становится абстрактным. В разбираемом произведении этого нет. Привлеченные в сатирических целях образы продолжают жить пиршественной жизнью. Они не исчерпываются той тенденцией, которой служат. И это нисколько не идет в ущерб сатире: автор ее весьма эффективно обличает курию, но в то же время он искренне находится во власти положительной силы своих пиршественных образов. Эти образы создают вольную атмосферу, позволяющую автору пародийно травестировать литургические и евангельские тексты.

Явление раздвоения традиционного (чаще всего народно-праздничного) образа очень распространено во всей мировой литературе. Общая формула этого явления такова: образ, сложившийся и развивавшийся в условиях гротескной концепции тела, т. е. *тела коллективного и всенародного*, применяется к *частно-бытовой* телесной жизни классового человека. В *фольклоре пирует народ* и *его представители — заместители* (богатыри, великаны), — здесь же пируют папы и кардиналы. Пируют они по-богатырски, — но они вовсе не богатыри. Они пируют не от лица народа, — а за счет народа и в ущерб ему. Там, где образ прямо или косвенно заимствован у фольклора, рожденный, вспоенный и вскормленный народом, и применяется к характеристике жизни классовых, ненародных групп, — там неизбежно возникает это специфически внутреннее противоречие образа и его особая напряженность. Конечно, наша формула

неизбежно рационализует и упрощает это явление: оно сложно, богато нюансами, борьбою противоречивых тенденций; в нем
с. 376 не сходятся кон|цы с концами, как они вообще не сходятся и не могут сойтись в живой становящейся жизни. Украденный у народа хлеб не перестает быть хлебом, вино всегда прекрасно, хотя и пьет его папа. *Вино и хлеб имеют свою логику, свою правду, свое непреодолимое стремление к бьющему через край избытку, им присущ неистребимый оттенок победного торжества и веселья.*

В народно-пиршественном образе заложенная в нем *тенденция к изобилию* сталкивается и противоречиво переплетается с *индивидуальною и классовой жадностью и корыстью.* И тут и там — «много» и «больше», но их миросозерцательный смысл и ценностный тон глубоко различны. Пиршественные образы в классовой литературе сложны и противоречивы: их всенародная избыточная душа, унаследованная от фольклора, не уживается с частно-бытовым ограниченным и корыстным телом. Такой же осложненный и противоречивый характер обнаруживают и связанные с пиршественными образы толстого живота, разинутого рта, большого фалла и народный положительный образ «сытого человека». Толстый живот демонов плодородия и народных богатырей-обжор (например, Гаргантюа народных легенд) превращается в толстое пузо ненасытного аббата-симониста. Между этими крайними пределами образ живет раздвоенной, сложной и разноречивой* жизнью.

В XVII в. одним из популярнейших представителей и мастеров народной комики был «Gros Guillaume» (он был одним из трех Turlupin'ов). Он был необычайно толст: «ему надо было
с. 377 сделать много шагов, чтобы достать до соб|ственного пупка». Он был подпоясан в двух местах — под грудью и под животом, — благодаря этому его тело принимало форму *винной бочки*; лицо его было густо обсыпано *мукой*, которая летела во все стороны, когда он двигался и жестикулировал. Таким образом, фигура его выражала *хлеб и вино в телесном воплощении.* Это ходячее на двух ногах *изобилие земных благ* пользовалось у народа грандиозным

успехом. Толстый Гильом — воплощенная в человеческом образе веселая и всенародная пиршественная утопия, «сатурнов век», вернувшийся на землю. Святость и чистота его изобильного брюха не вызывает, конечно, никаких сомнений. Но вот круглое брюшко мистера Пиквика: в нем безусловно много от «толстого Гильома» (точнее — от его английских сородичей — народных клоунов); английский народ ему аплодирует и всегда будет аплодировать; но это брюшко гораздо противоречивее и сложнее винной бочки «Толстого Гильома».

Раздвоение и внутренняя противоречивость народно-пиршественных образов встречается в мировой литературе в разнообразнейших разновидностях и вариациях. Одной из таких вариаций и является разобранный нами «Tractatus Garsiae Toletani».

Коснемся еще нескольких аналогичных явлений того же периода развития средневековой пиршественной сатиры. В «Латинских поэмах, приписываемых Вальтеру Мапу», изданных Wright'ом[152](,) есть произведение «Magister Golias de quodam,
с. 378 abbate». Здесь изображается день одного аббата: | день этот заполнен событиями исключительно одной материально-телесной жизни и, прежде всего, безмерной едой и питьем. Изображение всех этих событий телесной жизни (другой жизни аббат вообще не знает) носит явно гротескный характер: все преувеличено до чрезмерности, даются многочисленные перечисления тех разнообразных блюд, которые поглощает аббат. В самом начале рассказывается, какими разнообразными способами опорожняется аббат (с этого он начинает свой день). Материально-телесные образы живут и здесь сложною двойною жизнью. В них продолжает еще биться пульс того громадного коллективного тела, в утробе которого они родились[153]. Но этот богатырский пульс

[152] См. «Poems attrib. to Walter Mapes», ed. Th. Wright (Лондон, 1841 г.).

[153] Как автор этого произведения назван — «Magister Golias». Это — нари-
с. 379 цательное имя для либертина, для | человека, вышедшего из нормальной колеи жизни и мировоззрения; оно применялось также и к пьяницам и кутилам, прожигателям жизни. Ваганты, как известно, также назывались «голиардами». Этимологически эти имена осмысливались двояко: по сходству с латинским словом «gula» (жадность) и по сходству с именем Голиафа; было живо и то и другое осмысливание, причем семантически они не противоречили друг другу. Современные итальянские ученые (F. Neri и F. Ermini) доказали существование

бьется здесь слабо и с перебоями, ибо эти образы сатиры оторваны от того, что оправдывало их рост и их чрезмерность, что связывало их с процессом народной борьбы с миром. Пиршественное торжество «некоего аббата» — краденое торжество, ибо оно ничего не завершает. Положительный образ «пира на весь мир» и отрицательный образ паразитического обжорства слились здесь в одно внутренне-противоречивое перебойное целое.

Совершенно аналогично построено другое произведение того же сборника «Galiasapokalypse». Но здесь подчеркивается, что аббат, пьющий доброе вино, своим монахам оставляет плохое. Мы слышим здесь протестующий голос брата Жана, обвиняющего своего аббата в том, что пить доброе вино он любит, а организовать борьбу за монастырский виноградник не хочет и боится. |

с. 379 В латинской рекреативной литературе XII и XIII вв. пиршественные образы, а также и образы, связанные с производительной силой, обычно сосредоточиваются вокруг фигуры монаха — пьяницы, обжоры и сладострастника. Образ этого монаха получается довольно сложный и перебойный. Во-первых, как излишне преданный материально-телесной жизни, он оказывается в резком противоречии с тем аскетическим идеалом, которому он, как монах, служит. Во-вторых, его чрезмерное обжорство есть паразитизм неработающего тунеядца. Но вместе с тем он оказывается для авторов этих произведений носителем положительного «скоромного» начала — еды, питья, производительной силы, веселья. Авторы этих историй дают в своем образе все три момента одновременно: нельзя сказать, где кончается хвала и где начинается порицание. Авторы менее всего проникнуты аскетическим идеалом. Акцент почти всегда падает именно на скромный момент этих историй. Мы слышим
с. 380 голос демократического клири|ка, пытающегося прославить материально-телесные ценности, оставаясь в то же время в рамках

особого «голиафова цикла». Библейский великан Голиаф еще бл. Августином
с. 380 и | Бедой противополагался христианству, как некое воплощение антихристианского начала. Вокруг образа Голиафа стали слагаться легенды и песни об его исключительном обжорстве и пьянстве. Это имя, по‹-›видимому, вытеснило ряд местных фольклорных имен великанов, воплощавших гротескное тело.

церковной системы мировоззрения. Произведения эти, конечно, были связаны с рекреациями, с праздничным весельем, с жирными днями и с разрешенными в эти дни вольностями.

Остановимся на одной истории этого рода, пользовавшейся большой популярностью. Содержание ее чрезвычайно просто: один монах проводил ночи с замужней женщиной, пока однажды его не поймал муж этой женщины и не кастрировал его. Сочувствие авторов этой истории скорей на стороне монаха, чем мужа. При характеристике (иронической) «целомудрия» героини обычно указывается такое число ее любовников, которое превосходит всякое вероятие. По существу эта история есть не что иное, как «трагический фарс о гибели монашеского фалла». О популярности истории свидетельствует большое количество дошедших до нас рукописей ее, начиная с XIII в. В ряде рукописей она дается в форме «веселой проповеди», а в XV в. ей придавали даже форму «страстей». Так, в парижском кодексе она названа «Passio cuiusdem monachi». Оформлена она здесь как евангельское чтение и начинается словами: «Во время оно...» (In illo tempore). По существу это действительно карнавальная «passio».

381 Одной из распространеннейших тем латинской рекреатив|ной литературы в XII и XIII вв. была тема о преимуществах в любовных делах клирика над рыцарем. От второй половины XII в. дошло, например, произведение «Любовный собор в Ремиремонте», где изображается собор женщин. В речах участниц этого собора и восхваляются преимущества клириков над рыцарями в любовных делах. Аналогичны по тематике многочисленные произведения XIII в., изображающие соборы и синоды духовенства, собранные для защиты права клириков иметь жен и наложниц (конкубин). Это право доказывалось путем ряда пародийных ссылок на евангелие и другие священные тексты[154].

Во всех этих произведениях фигура клирика или монаха становится противоречивой носительницей производительной

---

[154] Спор клирика с рыцарем разрабатывали и произведения на вульгарных языках, см. книгу Ch. Oulmont «Les débats du clerc et du chevalier (dans la littérature poétique du Moyen âge...)», Paris, 1911.

мощи в его амбивалентном выражении*. Подготовляется образ брата Жана и образ Панурга. Но мы отклонились от собственно пиршественных образов.

В ту же эпоху средневековая пиршественная традиция развивается еще по двум линиям: в пародийных мессах пьяниц и в латинской лирике вагантов. Эти явления хорошо известны и не нуждаются в подробном рассмотрении. Рядом с пародийными мессами пьяниц («Missa de potatoribus» или «Potatorum missa») существовали и мессы игроков («Officium lusorum»), а иногда оба момента — вино и игра — объединялись в одной мессе. Мессы эти довольно строго придерживаются пародийного* текста подлинных | церковных месс. Образы вина и пьянства почти вовсе лишены здесь амбивалентности. По своему характеру эти произведения приближаются к поверхностным формальным пародийным травестиям нового времени. В поэзии вагантов образы вина, еды, любви и игры обнаруживают свою связь с народно-праздничными формами. Есть здесь и влияние античной традиции застольных песен. Но в общем пиршественные образы в поэзии вагантов вступают в новую линию индивидуально-лирического развития.

с. 382

Такова пиршественная традиция в латинской рекреативно-праздничной литературе средневековья. Влияние этой традиции на Рабле не подлежит, конечно, никакому сомнению. Произведения этой традиции, кроме того, имеют громадное освещающее значение, как явления родственные и параллельные.

Каковы же функции пиршественных образов в охарактеризованной нами готической* традиции?

Повсюду здесь — от «Cena Cypriani» и проповеди Зенона и до поздних сатир и пародий XV и XVI вв. — пиршественные образы *освобождают слово*, задают бесстрашный и свободный тон всему связанному с пиром произведению. В готическом* симпосионе, в отличие от античного, в большинстве случаев нет философских речей и споров. Но все произведение в целом, вся его словесная масса, проникнуто пиршественным духом. *Свободная игра со священным* — вот основное содержание готического* симпосиона. Но это — не нигилизм и не примитивное удовольствие от | снижения высокого. Мы бы не поняли духа готического* симпосиона, если бы

с. 383

не учитывали глубоко положительного момента победного торжества, присущего всякому пиршественному образу фольклорного происхождения. Сознание своей чисто человеческой материально-телесной силы проникает готический* симпосион. Человек не боится мира, он его победил и он его вкушает. В атмосфере этого победного вкушения мир выглядит по-новому — как изобильная жатва, как избыточный приплод. Рассеиваются все мистические страхи (призраки на пиру являются только узурпаторам и представителям старого умирающего мира). Пиршественное слово одновременно и универсалистично и материалистично. Поэтому готический* симпосион пародийно травестирует и снижает всякую чисто идеальную, мистическую и аскетическую победу над миром (т. е. победу отвлеченного духа). В готическом* симпосионе почти всегда есть элементы пародийной травестии тайной вечери. Эти черты готического* симпосиона сохраняются даже там, где он максимально подчинен разоблачающим сатирическим тенденциям.

О том, как велика была способность еды и питья освобождать слово, свидетельствует наличие в языке клириков и школяров громадного количества речевых, «разговорных», пародийных травестий священных текстов, связанных с едою и питьем. Такие разговорные травестии священного слова употреблялись при всякой бытовой пирушке. Вывернутые наизнанку и сниженные священные тексты, литургические слова, отрывки молитв и т. п. сопровождали буквально каждую рюм-
с. 384 ку, каждый проглоченный кусок. В романе Рабле об | этом ярко свидетельствует речь брата Жана, но в особенности — «разговоры в подвыпитии». Мы приводили уже и соответствующее свидетельство H. Estienne'a. Все эти бытовые застольные травестии (они живы еще и сейчас) — наследие средневековья: все это — осколки готического* симпосиона.

Некоторые современники Рабле — Кальвин, Шарль де Сент-Март, Вультеус — и др. — прямо связывают атеистическое и материалистическое течения и настроения своего времени с застольной атмосферой; они характеризуют эти течения как своего рода «застольный либертинизм». Вот, например, как пишет Кальвин о либертинах в своем «Traité des scandales»:

«Les chiens dont je parle pour avoir plus de liberté à les gorger leurs blasphèmes sans répréhension, font les plaisans: ainsi voltigent par des banquets et compaignies joyeuses, et là, en causant à plaisir, ils renversent, en tant qu'est en eux, toute crainte de Dieu»[155].

Кальвин совершенно правильно охарактеризовал функции пиршественного слова — обеспечивать внешнюю неприкосновенность и внутреннюю свободу от благоговения и страха божия.

Этот «застольный либертинизм» в средние века и в эпоху Рабле носил демократический характер. Такова была еще в значительной мере и его английская разновидность | эпохи Шекспира — застольный либертинизм кружка Неша и Роберта Грина; во Франции к нему близки поэты-либертины: Saint-Amant, Théophile Viau, d'Assoucy. В дальнейшем эта застольная традиция принимает формы аристократического атеизма и материализма, ярким выражением которого во Франции были в XVII в. пиршественные оргии круга Вандомов. (с. 385)

Роль освобожденного от страха благоговения готического* пиршественного слова нельзя недооценивать ни в истории литературы, ни в истории материалистической мысли.

Мы проследили только латинскую линию готического* симпосиона. Но пиршественные образы играли большую роль и в средневековой литературе на народных языках и в устной народной традиции. Очень велико значение пиршественных образов во всех легендах о великанах (например, в устной традиции легенд о Гаргантюа и в народной книге о нем, послужившей непосредственным источником Рабле). Существовал очень популярный цикл легенд, связанных с утопической стороной обжорства и безделья (например, фаблио «Pays de Cocagne»[156]). Отражения подобных легенд мы находим в ряде памятников средневековой литературы. Например, в романе «Aucassin et Nicolette» изображается страна «Torelore». Страна эта — «мир

[155] Цитирую трактат Кальвина по французскому переводу. Совершенно аналогичное высказывание есть у Шарля де Сент-Марта в его «In Psalmum XC pia meditatio», 1557.

[156] Опубликовано в «Recueil» Méon'a(,) t. IV, стр. 175.

на-изнанку». Король здесь рожает, а королева ведет войну. Война эта носит чисто карнавальный характер: дерутся с помощью сыров, печеных яблок и грибов (рожающий король и
с. 386 война съестными продуктами — | типичные народно-праздничные образы). В романе «Huon de Bordeaux» изображается страна под названием «Terre de Foi», где хлеб родится в изобилии и никому не принадлежит. В книге под названием «Le Voyage et Navigation que fist Panurge, disciple de Pantagruel, aux Isles incogneures et estranges» (1537 г.)[157] описывается утопическая страна, где горы из масла и муки, реки из молока, горячие пирожки растут как грибы прямо из земли и т. п.

Отражение этого круга легенд мы находим у Рабле в эпизодах пребывания Алькофрибаса во рту Пантагрюэля (мотив платы за спасенье) и в эпизоде колбасной войны[158]. |

с. 387 Пиршественные образы играют ведущую роль и в разработке популярнейшей в средние века темы «спора поста с масленицей» (La Dispute des Gras et des Maigres). Тема эта трактовалась очень часто и различнейшим образом[159]. Эту тему развивает и Рабле в своем перечислении постных и скоромных («жирных») блюд, подносимых гастролятрами своему богу, и в эпизоде колбасной войны. Источником Рабле послужила

[157] При жизни Рабле эта книга переиздавалась 7 раз, в том числе и под такими названиями: «Bringuenarilles, cousin germain de Fessepinthe» (Rouen, 1544 г.) и «La Navigation du compaignon à la bouteille» (Rouen, 1545 г.). Книга эта, написанная под влиянием первых двух книг романа Рабле, в свою очередь, была использована Рабле для его четвертой книги (эпизод колбасной войны и эпизод с великим Бренгнарилем).

[158] Ганс Сакс в своей «Schlaraffenland» изображает страну, где почитается безделье, лень и обжорство; кто преуспевает в безделье и обжорстве, того здесь еще награждают: кто охотно сражается с ливерными колбасами, того посвящают в рыцари; за спанье здесь платят деньги и т. п. Мы видим здесь параллельные образы к Рабле: к эпизоду колбасной войны и к эпизоду пребывания Алькофрибаса во рту Пантагрюэля. Но у Ганса Сакса силен отрицательный морализирующий оттенок, чуждый Рабле.

[159] Она была еще совершенно жива и в XVI в., о чем свидетельствуют картины художника Питера Брейгеля Старшего: два эстампа — «La cuisinne grasse» и «La cuisine maigre», этюд «Combat entre les Gras et les Maigres» и, наконец, «Tournoi entre Carême et Carnaval»; все эти произведения выполнены художником около 1560 г.

поэма конца XIII в. — «Bataille de Karesme et de Charnage» (в конце XV в. эта поэма была уже использована Molinet в его «Débats du Poisson et de la Chair»). В поэме XIII в. изображается борьба двух великих властителей: один воплощает воздержание, другой — скоромную пищу. Изображается армия «Charnage», состоящая из сосисок, колбас и т. п.; фигурируют, как участники битвы, свежие сыры, масло, сливки и т. д.

Отметим, наконец, существенное значение пиршественных образов в соти, фарсах и во всех формах площадной народной комики[160]. Известно, что национальные шутовские фигуры заим-
с. 388 ст|вовали даже свои имена у национальных блюд (Ганс Вурст, Пиккельгеринг и др.).

В средневековой письменной и устной литературе на народных языках пиршественные образы настолько тесно переплетаются с гротескным образом тела, что многие из этих произведений мы сможем рассмотреть только в следующей главе, посвященной гротескной концепции тела.

Несколько слов об итальянской пиршественной традиции. В поэмах Пульчи, Берни, Ариоста пиршественные образы играют существенную роль, особенно у первых двух. Еще более значительна эта роль у Фоленго, как в его итальянских произведениях, так, в особенности, в макаронических. Пиршественные образы и всевозможные «съедобные» метафоры и сравнения

---

[160] В XVI в. существовал фарс «Les Morts vivans». Он ставился при дворе Карла IX. Вот его содержание (оно передано Guyon'ом в «Diverses Leçons», I, гл. 25): один адвокат заболел душевным расстройством и вообразил себя |
с. 388 умершим; он перестал есть и пить и лежал неподвижно на своей постели. Один родственник, чтобы его излечить, сам представился умершим и приказал положить себя на стол, как покойника, в комнате больного адвоката. Все плачут вокруг умершего родственника, но сам он, лежа на столе, проделывает такие уморительные гримасы, что все начинают смеяться, а вслед за всеми и сам умерший родственник. Адвокат выражает свое изумление, но его убеждают, что мертвым и полагается смеяться; тогда и он заставляет
с. 389 себя | засмеяться: это — первый шаг к выздоровлению. Затем умерший родственник, лежа на столе, стал есть и пить. Адвоката убеждают, что мертвые едят и пьют; он также стал есть и пить и окончательно выздоровел. Таким образом, смех, еда и питье побеждают смерть. Тема эта чрезвычайно близка новелле «О целомудренной эфесской матроне» Петрония (из его «Сатирикона»).

принимают у него прямо назойливый характер. Олимп в макаронической поэзии — жирная страна с горами из сыра, морями из молока, в которых плавают клецки и паштеты; музы — поварихи. Кухню богов Фоленго описывает во всех подробностях на протяжении ста восьмидесяти стихов; нектар — жирное варево из свиного мяса с пряностями и т. п. Развенчивающая и
с. 389 обновляющая роль этих образов | очевидна; но очевиден также их ослабленный и суженный характер: преобладает элемент узко-литературной и ограниченной пародии, победно-пиршественное веселье выродилось, подлинного универсализма нет, нет и народно-утопического момента. Известного влияния Фоленго на Рабле отрицать нельзя, но оно касается лишь поверхностных моментов и в общем не существенно.

Такова традиция пиршественных образов средневековья и нового времени, наследником и завершителем которой и стал Рабле. В его творчестве преобладает положительный, победно-торжествующий и освобождающий момент этих образов. Присущая им тенденция к всенародности и изобилию раскрывается здесь с полной силой.

Но Рабле знает и образ монахов — тунеядцев и обжор; этот аспект пиршественных образов раскрыт, например, в четвертой книге, в главе «О преимущественном пребывании монахов на кухне». Изображая времяпрепровождение Гаргантюа в период его воспитания в схоластическом духе, Рабле показывает в сатирическом аспекте даже обжорство своего героя (времяпрепровождение молодого Гаргантюа здесь весьма напоминает день «некоего аббата» из сборника Wright'a). Но этот* сатирический аспект имеет
с. 390 в романе Рабле весьма | ограниченное и подчиненное значение.

Осложненный характер носит у Рабле «Прославление Гастера». Хвала эта, как и предшествующие ей главы о гастролятрах и их безмерных пиршественных приношениях Гастеру, проникнута борьбою противоречивых тенденций. Пиршественный избыток сочетается здесь с пустым обжорством гастролятров, почитающих чрево — богом.[161] Сам Гастер «посылает

[161] У Ruteboeuf'a в его «Complainte d'Outremer» есть черты, напоминающие «прославление Гастера»: чрево — бог духовенства; из-за него и короли ведут войны, из-за него совершаются крестовые походы.

этих обезьян» (т. е. гастролятров) к своему судну, чтобы они «поглядели да поразмыслили, какого рода божество находится в его испражнениях». Но на фоне этих отрицательных образов пустого чревоугодия (отрицание не задевает, однако, самых блюд и вин, подносимых гастролятрами) подымается могучий образ самого Гастера, *изобретателя и создателя всей технической человеческой культуры*.

В раблезистской литературе можно встретить утверждение, что в прославлении Гастера в зародыше дан исторический материализм. Это и верно и неверно. Не может быть и речи о зачатках исторического материализма в строгом смысле на том этапе исторического развития, когда творил Рабле. Но ни в коем случае нельзя видеть здесь только примитивный «материализм
с. 391 желудка». Гастер, изобретающий зем|леделие, способы хранить зерно, военное оружие для его защиты, способы его перевозки, строительство городов и крепостей, искусство их разрушать, а в связи с этим изобретающий и науки (математику, астрономию, медицину и др.), — этот Гастер — не биологическое чрево животной особи, а воплощение материальных потребностей организованного человеческого коллектива. Это чрево *изучает* мир для того, чтобы его *победить* и подчинить. Поэтому в хвале Гастера звучат и *победно-пиршественные* тона, в конце прославления переходящие в техническую фантастику будущих завоеваний-изобретений Гастера. Но к этим победно-пиршественным тонам примешиваются тона отрицания, потому что Гастер корыстен, жаден и несправедлив: он не только изобрел строительство городов, но и способы из разрушения, т. е. войну. Этим создается осложненный характер образа Гастера, вносится глубокое внутреннее противоречие в этот образ, разрешить которое Рабле не мог. Он его и не пытался разрешить: Рабле оставляет противоречивую сложность жизни, он уверен, что *всемогущее время* найдет выход.

Подчеркнем в заключение, что победно-пиршественные образы у Рабле всегда имеют *историческую окраску*, как это особенно ясно видно в эпизоде превращения костра, сжегшего рыцарей, в пиршественный очаг; пир происходит как бы в новой эпохе. Ведь и карнавальный пир происходил как бы в утопическом будущем, в возвращенном сатурновом веке.

Веселое, торжествующее время говорит на языке пиршественных образов. Этот момент, как мы говорили, до сих пор еще жив в наших тостах. |

с. 392 Есть еще одна очень существенная сторона пиршественных образов, которой мы здесь не коснулись: это — *особая связь еды со смертью и преисподней*. Слово «*умереть*» в числе прочих своих значений значило также «*быть поглощенным*», «*быть съеденным*». Образ преисподней у Рабле неразрывно сплетается с образами еды и питья. Но *преисподняя* имеет у него также значение *топографического телесного низа*; изображает он преисподнюю также и в *формах карнавала*. Преисподняя — один из важнейших узловых пунктов романа Рабле, как и всей литературы ренессанса (недаром ее открывает Данте). Но образам материально-телесного низа в преисподней мы посвящаем особую главу: там мы еще вернемся к той стороне пиршественных образов, которая связывает их с преисподней и смертью.*

с. 393

Глава 6

ГРОТЕСКНЫЙ ОБРАЗ ТЕЛА У РАБЛЕ И ЕГО ИСТОЧНИКИ*

В разобранной нами группе пиршественных образов мы встречаемся с резко выраженными преувеличениями, гиперболами. Такие же резкие преувеличения свойственны и образам тела и телесной жизни у Рабле. Свойственны они и другим образам романа. Но ярче всего они все же выражены в образах тела и в образах еды. Здесь и нужно искать основной источник и творческий принцип всех прочих преувеличений и гипербол раблезианского мира, источник всех и всякой чрезмерности и избыточности.

Преувеличение, гиперболизм, чрезмерность, избыток являются, по общему признанию, одним из самых основных признаков гротескного стиля.

Наиболее последовательная и богатая по привлеченному материалу попытка дать историю и, отчасти, теорию гротеска принадлежит немецкому ученому H. Schneegans'у. В его книге «Geschichte der grotesken Satire» (Strassburg, 1894 г.) значительное место (около половины всей книги) отведено Рабле. Более того, можно прямо сказать, что историю и теорию гротескной сатиры Шнееганс ориентирует именно на Рабле. Предложенное Шнеегансом понимание гротескного образа отличается четкостью и последовательностью, но оно кажется нам в корне не верным. В то же время допущенные им ошибки чрезвычайно типичны и они повторяются в огромном большинстве работ о гротескной сатире как до Шнееганса, так и особенно после него.

с. 394 Шнееганс игнорирует глубокую и су|щественную *амбивалентность* гротеска и видит в нем только отрицающее

преувеличение в чисто* сатирических целях. В виду типичности такого подхода к гротеску, мы начнем настоящую главу с критики воззрения Шнееганса.

Шнееганс настаивает на строгом различении трех явлений: шутовского (possenhaft), бурлескного и гротескного. Для выяснения различий между ними он анализирует три примера.

Как пример шутовства приводится сцена одной из итальянской «комедии делл арте» (эту сцену впервые привел Флегель, а затем Фишер). Заика в беседе с Арлекином никак не может выговорить одно трудное слово: он делает необычайные усилия, задыхается с этим словом в горле, покрывается потом, разевает рот, дрожит, давится, лицо раздувается, глаза вылезают из орбит, «кажется, что дело доходит до родовых мук и спазм». Наконец, Арлекин, которому надоело дожидаться слова, приходит заике на помощь неожиданным способом: он с разбегу ударяет заику головою в живот, и трудное слово наконец рождается. Таков первый пример.

Как пример бурлеска приводится скарроновская травестия Вергилия. Скаррон, в целях снижения высоких образов «Энеиды», всюду выдвигает на первый план бытовые и материально-телесные моменты: Гекуба стирает пеленки, у Дидоны, как у всех африканок, тупой нос, Эней привлекает ее своей физической свежестью и здоровьем и т. п.

Как примеры гротеска приводятся такие образы из Рабле: утверждение брата Жана о том, что «даже тень от монастыр-
с. 395 ской колокольни плодоносна»; его же утверждение, | что монашеская ряса возвращает кобелю утраченную производительную силу; проект Панурга построить парижские стены из женских и монашеских производительных органов.

Шнееганс показывает разный характер смеха в каждом из трех типов комического. В первом случае (шутовство) смех непосредственный, наивный, беззлобный (и сам заика мог бы посмеяться). Во втором случае (бурлеск) к смеху примешивается злорадство по поводу снижения высокого; кроме того, смех здесь лишен непосредственности, так как необходимо знать травестируемую «Энеиду». В третьем случае (гротеск)

происходит осмеяние определенных социальных явлений (монашеского разврата, продажности парижских женщин) путем их крайнего преувеличения; здесь также нет непосредственности, так как необходимо знать эти осмеиваемые социальные явления.

Различие между этими тремя типами смеха и смешного Шнееганс обосновывает, исходя из положения формально-психологической эстетики. Смешное основано на контрасте между чувством удовольствия и неудовольствия. На этом контрасте основаны все типы смешного, различия же между отдельными типами определяются разными источниками чувств удовольствия и неудовольствия и разными комбинациями этих чувств.

В первом случае (шутовство) чувство неудовольствия вызывается неожиданным и необычным характером исцеления заики; чувство же удовольствия порождается удачным характером проделки Арлекина.

Во втором случае (бурлеск) удовольствие порождается самым унижением высокого. Все высокое неизбежно утомляет. |
с. 396 Устаешь смотреть вверх и хочется опустить глаза к низу. Чем сильнее и длительнее было господство высокого, тем и сильнее и удовольствие от его развенчания и снижения. Отсюда — громадный успех пародий и травестий, когда они своевременны, т. е. когда высокое успело уже утомить читателей. Так, травестии Скаррона, направленные против деспотизма Малерба и классицизма, были своевременными.

В третьем случае (гротеск) чувство неудовольствия порождается невозможностью и невероятностью образа: невозможно себе представить, чтобы женщина могла забеременеть от тени монастырской колокольни и т. п. Эта невозможность, непредставимость создает сильное чувство неудовольствия. Но это чувство побеждается двояким удовольствием: во-первых, мы узнаем в преувеличенном образе реальное разложение и безнравственность в монастырях, т. е. находим для преувеличенного образа какое-то место в действительности; во-вторых, мы чувствуем моральное удовлетворение, ибо этой безнравственности и разложению нанесен удар путем резкой карикатуры и осмеяния.

В первом случае (шутовство) никто не осмеивался — ни заика, ни Арлекин. Во втором случае объектом осмеяния служит возвышенный стиль Энеиды и вообще классицизма; но здесь нет морального основания для осмеяния: это — простая фривольная шутка. В третьем же случае (гротеск) осмеивается определенное отрицательное явление, т. е. нечто не должное («Nichtseinsollendes»). Именно в этом усматривает Шнееганс основную особенность гротеска: он карикатурно преувеличи-
с. 397 вает отрицательное явление, т. е. | нечто не должное. Именно это и отличает гротеск от шутовства и от бурлеска. И в шутовстве и в бурлеске также могут быть преувеличения, но они лишены там сатирической направленности на недолжное. Кроме того, преувеличение в гротеске носит крайний, фантастический характер, доведено до чудовищности.

В изобразительных искусствах гротеск, по Шнеегансу, — это прежде всего карикатура, но карикатура, доведенная до фантастических пределов. Шнееганс разбирает ряд карикатур на Наполеона III, построенных на преувеличении большого носа у императора. Гротескными являются те из них, где размеры носа доводятся до невозможного, где этот нос превращается в свиной пятачок или в клюв ворона.

Преувеличение о т р и ц а т е л ь н о г о (недолжного) до пределов невозможного и чудовищного — такова, по Шнеегансу, основная особенность гротеска. Поэтому гротеск — всегда сатира. Где нет сатирической направленности, там нет и гротеска. Из этого определения гротеска Шнееганс выводит и все особенности раблезианских образов и его словесного стиля: чрезмерность и избыточность, стремление во всем перешагнуть границу, безмерно-длинные перечисления, нагромождения синонимов и т. п.

Такова концепция Шнееганса. Она, как мы уже сказали, весьма типична. Понимание гротескного образа, как чисто сатирического*, весьма распространено. За Рабле, как известно, закрепилось звание сатирика, хотя он сатирик не в большей
с. 398 степени, чем Шекспир, и в меньшей степени, чем Сер|вантес.*

Концепция Шнееганса в корне неправильна. Она основана на полном игнорировании ряда очень существенных сторон гротеска и прежде всего — его амбивалентности. Кроме того,

Шнееганс совершенно игнорирует фольклорные источники гротеска.

Сам Шнееганс принужден признать, что не во всех раблезианских преувеличениях можно, даже при большой натяжке, вскрыть сатирическую направленность. Он объясняет это природой преувеличения, всегда стремящегося перейти за всякие границы: автор гротеска в своем увлечении гиперболизацией забывает иногда о действительной цели преувеличения. Вот слова Шнееганса: «Der groteske Satiriker übertreibt zunächst nur zur Satire. Es liegt aber in der Natur seiner so überaus kraftvollen, über alles Maß sich hinwegsetzenden Satire, daß sie in ihren Übertreibungen selbst alle Schranken kühn durchbricht. Der groteske Satiriker berauscht sich in seinem eigenen Werke. Allmählich verliert er die Satire aus den Augen. Die Übertreibungen, welche er selber zuerst in vollem Bewußtsein hat dahin strömen lassen, schwellen immer höher und höher, bis sie ihm über den Kopf wachsen, und wie ein wilder Strom alles, was ihnen in den Weg kommt, überfluten und überschwimmen».

Как пример такого преувеличения с забвением первона-
с. 399 чаль|ной сатирической цели его, Шнееганс приводит изображение фантастического роста отдельных членов тела в первой главе «Пантагрюэля».

Момент преувеличения (гиперболизации) действительно является одним из существенных признаков гротеска (в частности и раблезианской системы образов); но это все же не самый существенный признак. Тем более недопустимо сводить к нему всю сущность гротескного образа. Но и самый пафос преувеличения, движущее начало его, Шнееганс истолковывает неправильно.

Можно спросить: откуда же этот пафос, это «опьянение» преувеличением, если преувеличивается нечто отрицательное, недолжное? На этот вопрос книга Шнееганса не дает нам никакого ответа. И самый характер преувеличения, переходящего весьма часто в резкие качественные изменения, им вовсе не раскрыт.

Если природа гротескной сатиры заключается в преувеличении чего-то *отрицательного* и *недолжного*, то совершенно неоткуда взяться этому *радостному* избытку

в преувеличениях, этому опьянению преувеличением, о котором говорит сам Шнееганс. Неоткуда взяться качественному богатству и разнообразию образа, его разнородным и часто неожиданным связям с самыми, казалось бы, далекими и чужеродными явлениями. Чисто сатирическое преувеличение отрицательного могло бы в лучшем случае объяснить только чисто количественный момент преувеличения, но не качественное разнообразие и богатство образа и его связей. Гротескный мир, в котором
с. 400 преувеличивалось бы только недолж|ное, был бы велик количественно, но был бы при этом качественно крайне беден, скуден, лишен красок и вовсе не весел (таков отчасти* мир Свифта). Что общего было бы у такого мира с веселым и богатейшим миром Рабле? Голой сатирической направленностью нельзя даже объяснить положительного пафоса чисто количественного преувеличения, нечего и говорить о пафосе качественного богатства.

Шнееганс, опираясь на идеалистическую эстетику второй половины прошлого века и на узкие художественно-идеологические нормы своего времени, не мог найти правильного пути к гротеску, он не мог понять возможности объединения в одном образе и положительного и отрицательного полюса. Тем более не мог он понять, что предмет может переходить не только свои количественные, но и качественные границы, что он может перерастать себя самого, может смешиваться с другими предметами. Чреватые и двутелые гротескные образы были непонятны Шнеегансу, он не замечает, что в гротескном становящемся мире границы между вещами и явлениями проводятся совершенно иначе, чем в статическом мире современного Шнеегансу искусства и литературы.

Вернемся к исходному пункту анализа Шнееганса: к приведенным им примерам шутовства, бурлеска и гротеска. Своим анализом он пытался вскрыть чисто формальный психологический механизм их восприятия, вместо того чтобы сосредоточиться на объективном содержании самих образов. Но если мы будем исходить из этого объективного содержания, а не из фор-
с. 401 мально-психологических моментов, то обнаружится су|щественное сходство и родство всех трех приведенных примеров; установленные же Шнеегансом различия окажутся надуманными и случайными.

В самом деле, в чем же объективное содержание первого примера? Сам Шнееганс описывает его так, что не остается никаких сомнений: заика разыгрывает родовой акт. Он беременен словом и никак не может разродиться. Сам Шнееганс говорит: «Кажется, что дело доходит до родовых схваток и спазм». Разинутый рот, выпученные глаза, пот, дрожь, удушье, раздутое лицо и т. п. — все это типичные проявления и признаки гротескной жизни тела; в данном случае они осмыслены разыгрываемым актом родов. Совершенно понятен и жест Арлекина: он помогает родам(,) и поэтому его вмешательство весьма последовательно направлено на живот; и слово действительно родится. Подчеркнем, что рождается здесь именно слово. Высокий духовный акт здесь снижается и развенчивается путем перевода в материально-телесный план родового акта (который разыгрывается вполне реалистически). Но благодаря этому развенчанию слово обновляется и как бы с'изнова родится (мы все время движемся в кругу рождения и родового акта). Далее, очевиден здесь и существенный топографический момент перевернутой телесной иерархии: низ здесь занимает место верха; слово локализовано в устах и в мыслях (в голове), здесь же оно перенесено в живот, откуда Арлекин и выталкивает его ударом головы. И самый этот традиционный жест удара головой в живот (или в зад) существенно топографичен: здесь та же логика обратности, соприкосновения верха с низом. Далее, есть здесь и с. 402 преуве|личение: те телесные явления, которые сопровождают затрудненность в артикуляционном аппарате заики (напряженность в глазах, пот и т. п.), настолько преувеличены, что переходят в явление родового акта; в результате все событие произнесения слова перемещается из артикуляционного аппарата в живот. Объективный анализ вскрывает, таким образом, в этой маленькой сценке основные и существенные черты гротеска. Сценка оказывается очень богатой и сплошь во всех своих мельчайших деталях осмысленной. Она вместе с тем и универсалистична: это как бы маленькая сатирова драма слова, драма его материального рождения или драма тела, рождающего слово. Необычайная реалистичность, богатство и полнота осмысливания и глубокая универсалистичность присущи этой

великолепной сценке, как и всем образам подлинной народной комики.

Объективный анализ образов скарроновой травестии обнаружил бы наличие тех же моментов. Но образы у Скаррона беднее, упрощеннее; в них много случайного, литературно надуманного. Шнееганс видит здесь только снижение высокого, успевшего уже утомить читателя. Объясняет он это снижение формально-психологическими соображениями: необходимо опустить глаза к низу, чтобы отдохнуть от смотрения в верх. На самом же деле здесь происходит развенчание образов «Энеиды» путем перевода их в *материально-телесную сферу*: в сферу еды, питья, половой жизни и примыкающих к ним телесных проявлений. Сфера эта имеет *положительное значение*. Это — *рождающий низ*. Поэтому образы «Энеиды» не только развенчиваются, но и об-
с. 403 новляются. Но, | повторяем, у Скаррона все это носит более абстрактный и поверхностно-литературный характер.

Обратимся к третьему примеру Шнееганса — к раблезианским образам. Разберем первый из них. Брат Жан утверждает, что даже тень от монастырской колокольни плодоносна. Этот образ сразу вводит нас в гротескную логику. Здесь вовсе не простое гротескное преувеличение монастырского «разврата». В этом образе предмет выходит за свои качественные границы, перестает быть самим собой. Здесь стираются границы между телом и миром, происходит смешение тела с внешним миром и вещами. Нужно подчеркнуть, что колокольня (башня) — обычный готический* образ фалла*. И весь контекст, подготовляющий данный образ, создает атмосферу, оправдывающую это гротескное превращение. Следует привести раблезианский текст полностью: «C'est (dist le moyne) *bien rentré de picques*! Elle pourroit estre aussi layde que *Proserpine*, elle aura, par Dieu, *la saccade* puisqu'il y a moynes autour, car un bon ouvrier mect indifferentement toutes pieces en oeuvre. *Que j'aye la verolle* en cas que ne les trouviez *engroissées* à vostre retour, *car seulement l'ombre du clochier d'une abbaye est feconde*».

Вся речь брата Жана наполнена неофициальными и снижающими элементами, подготовляющими атмосферу для нашего

гротескного образа. Прежде всего мы видим выражение, заимствованное из области игры в карты («rentré de picques» — в смысле — неудачный ход). Затем — образ безобразной
с. 404 Про|зерпины, царицы преисподней; это, конечно, не античная реминисценция, а образ «матери чертей» средневековых дьяблерий; образ этот, кроме того, был окрашен топографически, так как преисподняя у Рабле всегда связана с телесным низом. Далее, есть здесь и божба («par dieu») и клятва, связанная с телесным низом («чтоб я получил сифилис»). Далее, здесь имеются две метафоры для полового акта: одна заимствована из области верховой езды («saccade»); другая — пословица («хороший ремесленник умеет употребить в дело всякий материал»). В обоих случаях происходит снижение и обновление в плане материально-телесного низа предметов другого порядка (верховая езда, ремесло); это также подготовляет наш гротескный образ.

Все эти речевые элементы создают специфическую вольную атмосферу; большая часть их прямо связана с материально-телесным низом; они отелеснивают и снижают вещи, смешивают тело с миром и этим подготовляют заключительное *превращение колокольни в фалл*.

Есть ли этот гротескный образ чистая сатира на монашеский разврат, как это утверждает Шнееганс?

Анализируемый нами отрывок составляет часть довольно большого эпизода с паломниками, *проглоченными* Гаргантюа вместе с салатом, но затем благополучно спасшимися. Эпизод этот действительно заострен против паломничества и против веры в чудодейственную силу реликвий, избавляющих от болезней (в данном случае от чумы). Но эта определенная и частная сатирическая направленность далеко не исчерпывает смысла всего эпизода и вовсе не определяет всех составляющих
с. 405 эпизод образов. В центре его находится типический | гротескный образ *проглатывания* паломников, затем не менее типический образ *затопления их мочой* и, наконец, травестия псалмов, якобы предсказавших все эти злоключения паломников. Травестия эта дает снижающее толкование некоторым образам псалмов. Все эти мотивы и образы имеют широкое универсальное значение, и было бы нелепо думать, что

все они мобилизованы только для того, чтобы осмеять тунеядство паломников и их грубую веру в реликвии, — это значило бы стрелять из пушек по воробьям. Борьба с паломничеством и с их грубым суеверием — это совершенно официальная тенденция эпизода. В своей речи, обращенной к паломникам, Грангузье открыто и прямо высказывает ее на высоком официальном языке мудрой государственной власти. Здесь Рабле выступает прямо, как официальный королевский публицист, выражающий современную ему государственную точку зрения на злоупотребление паломничеством. Здесь отрицается вовсе не вера, но лишь грубое суеверие паломников[162]. *Это официальная мысль* эпизода, высказанная открыто. Но *неофициальный, народно-праздничный и площадной язык* образов этого эпизода говорит совсем другое. Могучая материально-телесная стихия этих образов развенчивает и обновляет весь мир средневекового мировоззрения и строя, с его верой, святыми, реликвиями, монастырями, ложной аскезой, страхом смерти, эсхатологизмом и пророчествами.
с. 406 Паломники в этом | сметаемом мире — только мелкая и жалкая деталь, которую, действительно, не замечая, проглатывают с салатом и едва не топят в моче. Материально-телесная стихия носит здесь *положительный характер*. И именно материально-телесные образы и преувеличиваются до невероятных размеров: грандиозный, как колокольня, монашеский фалл, потоки мочи Пантагрюэля, его необъятная всепоглощающая глотка.

Поэтому монастырская колокольня, развенчанная и обновленная в образе грандиозного фалла, оплодотворяющего своею тенью женщину, менее всего преувеличивает здесь монастырский разврат. Она развенчивает весь монастырь, самую почву, на которой он стоит, его ложный аскетический идеал, его отвлеченную и бесплодную вечность. Тень колокольни — тень фалла, возрождающего новую жизнь. Ровно ничего не остается от монастыря, — остается живой человек — монах брат Жан,

[162] Критика этих суеверий высказана в духе того умеренного евангелизма, который, в момент, когда Рабле писал эти строки, казалось, находил поддержку у королевской власти.

обжора и пьяница, беспощадно трезвый и откровенный, могучий и героически смелый, полный неисчерпаемой энергии и жажды нового. Этот брат Жан создает Телемскую обитель.

Нужно еще подчеркнуть, что образ колокольни, оплодотворяющий женщину, как и все подобные образы, топографичен: стремящаяся *вверх*, в небо, колокольня превращена в *фалл* (*телесный низ*), как тень, она *падает на землю* (топографический *низ*) и *оплодотворяет* женщину (снова *низ*).

Образ панурговых стен также подготовлен контекстом: «Друг мой! — сказал Пантагрюэль, — знаешь, что ответил Агезилай, когда его спросили, почему столица лакедемонян не
с. 407 окружена стенами? Он показал на жителей и граж|дан города, обученных военной науке, сильных, хорошо вооруженных, и сказал: „Вот стены нашего города!“, давая этим понять, что *стены должны состоять из костей воинов* и что нет для города стен более верных и крепких, чем доблесть их граждан и обитателей». Уже здесь, в этой античной реминисценции высокого стиля, подготовляется гротескное *отелеснение стен*. Его подготовляет метафора: *наиболее крепкие* стены состоят из *костей воинов*. Человеческое тело становится здесь строительным материалом для стен; граница между телом и миром ослабляется (правда, в высоком метафорическом плане). Всем этим подготовляется проект Панурга. Вот он:

«Я вижу, что в этом городе *тайные женские прелести стоят дешевле камней*: так вот, из этих *женских частей* и следовало бы выстроить *стены*, причем расставлять их следовало бы в полной архитектурной симметрии: большие ставить в первые ряды, дальше — поднимая на два ската — средние и, наконец(,) — маленькие. Потом прошпиговать — как большая башня в Бурже — *затвердевшими шпагами, населяющими монастырские гульфики. Какой дьявол разрушит такие стены! Нет металла, который мог бы так сопротивляться ударам, а потом выстрелы трутся об эти стены, — вы увидите, как благословенный плод... чорт возьми! и к тому же*

молния никогда в них не ударит, потому что они святы и благословенны!»

Совершенно ясно, что дешевизна парижских женщин здесь только побочный мотив, и даже в самом мотиве этом вовсе нет морального осуждения. Ведущий же мотив — плодородие, как самая могучая и крепкая сила. Было бы не-
с. 408 правильно ра|ционализировать этот образ в таком, например, смысле*: плодовитость граждан, прирост населения, является самой крепкой военной защитой города. Эта мысль не чужда данному образу, но вообще такая узкая рационализация гротескных образов недопустима.

Образ панурговых стен и сложнее и шире, а главное — он амбивалентен. В нем есть и момент топографического отрицания. Панурговы стены развенчивают и обновляют и крепостные стены и военную доблесть, и пули, и даже молнию, которая здесь бессильна. Военная мощь и крепость бессильны перед материально-телесным производительным началом.

В другом месте романа (в «Третьей книге», гл. VIII) есть длинное рассуждение Панурга о том, что самая первая по времени и самая важная часть военных доспехов есть гульфик, защищающий половые органы. «La teste perdue, ne perit que la personne; les couilles perdues, periroit toute humaine nature», — говорит он здесь и прибавляет, что половые органы (les cuilles) и были теми камнями, с помощью которых Девкалион и Пирра восстановили человеческий род после потопа. Здесь — тот же образ телесного производительного начала, как лучшего строительного камня.

Это рассуждение Панурга интересно еще в одном отношении: утопический момент в нем отчетливо выражен. Панург констатирует, что природа, желая сохранить все виды растительного царства, отлично вооружила семена и зародыши растений, покрыв их шелухой, костяной оболочкой, скорлупой, шипами, корой, колючими иглами, между тем как человек родится голым и производительные органы его ничем не защи-
с. 409 щены. Мес|то это навеяно Рабле аналогичными размышлениями Плиния (ими открывается VII книга его «Естественной истории»). Но Плиний, в духе своего мрачного мировоззрения,

приходит к пессимистическим выводам о слабости человеческого рода. Выводы же Панурга глубоко оптимистические. Из того факта, что человек рождается голым и половые органы его не защищены, он заключает, что человек призван для мира и мирного господства над природой. Только «железный век» заставил его вооружиться (и он начал это вооружение, согласно библейской легенде, с гульфика, т. е. с фигового листка); но рано или поздно человек снова вернется к своему мирному назначению и полностью разоружится[163]. Здесь explicite, но в несколько суженной рациональной форме, раскрыто то, что implicite было заключено в образе *несокрушимой телесной стены*, развенчивающей всякую военную силу.

Достаточно простого сопоставления с приведенным рассуждением Панурга, чтобы убедиться(,) насколько несущественным для всего образа панурговых стен является сатирический мотив дешевизны парижских женщин. Камни, которые предлагает Панург для строительства стен, есть те самые камни, с помощью которых Девкалион и Пирра снова возвели разрушенное здание человеческого рода.

с. 410 Таково действительное объективное содержание всех | примеров, приведенных Шнеегансом. С точки зрения этого объективного содержания сходство между ними представляется более существенным, чем их отличия. Эти последние, конечно, есть, но не там, где их ищет Шнееганс. Искусственная теория психологического механизма восприятия(,) с одной стороны(,) и узкие эстетические нормы того времени — с другой, мешают Шнеегансу увидеть действительное существо изучаемого им явления — гротеска.

Прежде всего все разобранные нами примеры — и сценка с заикой из комедии делл арте, и скарроновская травестия «Энеиды», и, наконец, образы Рабле — в большей или меньшей степени связаны с *фольклором* (в наименьшей степени — Скаррон) и с *готическим* реализмом*. Самый характер

---

[163] Аналогичный мотив есть у Эразма («Adagia», III, 10, 1): «Dulce bellum inexpertis». Он также начинает с того, что только человек рождается голым, и делает отсюда вывод, что человек рожден «не для войны, а для дружбы» («non bello sed amicitae... genuisse»).

построения образов и — в особенности — концепция тела являются наследием *фольклора и готического* реализма. Эта особая концепция тела существеннее всего объединяет и роднит между собою все разобранные примеры. Во всех трех случаях перед нами один и тот же модус изображения телесной жизни, резко отличный как от «классического», так и от натуралистического типа изображения человеческого тела. Это и дает нам право подводить все три явления (не игнорируя, конечно, их различий) под общее понятие гротеска.

* * *

В основе гротескных образов лежит особое представление о телесном целом и о границах этого целого. Границы между телом и миром и между отдельными телами в гротеске проводятся совершенно иначе, чем в классических и натуралистических образах. Мы уже наблюдали это на целом ряде раблезианских эпизодов. В настоящей главе
с. 411 мы должны | расширить наши наблюдения, систематизировать их и вскрыть источники гротескной концепции тела*.

Но коснемся еще одного примера, приведенного Шнеегансом: карикатур на Наполеона III, построенных на резком преувеличении носа императора. Гротеск, по утверждению Шнееганса, начинается там, где преувеличение это принимает фантастические размеры и человеческий нос переходит в звериный. Мы не будем говорить об этих карикатурах по существу: все это — поверхностные шаржи, лишенные всякой подлинной гротескности. Но нас интересует тема носа — одна из весьма распространенных гротескных тем в мировой литературе и почти во всех языках (такие выражения, как «оставить с носом», «показать нос» и т. п. и в общечеловеческом фонде бранной и снижающей жестикуляции). Шнееганс правильно отмечает гротескный характер именно перехода к звериному носу. Действительно, смешение человеческих и звериных черт — один из древнейших видов гротеска. Но самое значение носа в гротескных образах Шнееганс не понимает. Нос в них всегда замещает фалл. Говоря на жаргоне брата Жана: «ad formam nasi cognoscitur ad te levavi». Знаменитый врач XVI в.,

младший современник Рабле, Laurent Joubert, о теории смеха которого мы уже говорили, написал книгу о народных предрассудках в области медицины: «Erreurs populaires et Propos vulgaires touchant la medicine et le regime de santé» (Bordeaux, 1579). Здесь он (в книге V, гл. IV) рассказывает о чрезвычайно распространенном в народе убеждении, что по размерам и формам носа можно судить о величине и силе производительного органа.
с. 412 Эту идею высказывает и брат Жан | на своем монастырском жаргоне. Таково и обычное осмысление носа и в литературе средних веков и эпохи возрождения, связанной с народно-праздничной системой образов. Назовем, как наиболее известный пример, знаменитую масленичную игру Ганса Сакса «Nasentanz».

Из всех черт человеческого лица в гротескном образе тела существенную роль играют только *рот* и *нос*, притом последний как заместитель фалла. Формы головы, уши и тот же нос приобретают гротескный характер лишь тогда, когда они переходят *в звериные формы* или *в формы вещей*. Глаза же вовсе никакой роли в гротескном образе лица не играют. Глаза выражают чисто *индивидуальную* и, так сказать, самодовлеющую *внутреннюю* жизнь человека, которая для гротеска не существенна. Гротеск имеет дело только с *выпученными глазами* (например, в разобранной нами гротескной сценке с заикой и Арлекином), так как его интересует все, что *вылезает, выпирает и торчит из тела*, все, что стремится прочь за пределы тела. В гротеске особое значение приобретают всякие *отростки и ответвления*, все то, что продолжает тело и связывает его с другими телами или с внетелесным миром. Кроме того‹,› выпученные глаза потому интересуют гротеск, что они свидетельствуют о чисто телесном напряжении и связаны с такими актами телесной жизни, как *роды, испражнения, предсмертная агония*. Но самым важным в лице для гротеска является *рот*. Он доминирует. Гротескное лицо сводится, в сущности, к *разинутому рту*, — все остальное — только *обрамление для этого рта*, для этой *зияющей и поглощающей телесной бездны*. |

с. 413 *Гротескное тело*, как мы неоднократно подчеркивали, — *становящееся тело. Оно никогда не*

готово, не завершено: оно всегда строится, творится и само строит и творит другое тело; кроме того, тело это поглощает мир и само поглощается миром: оно ест и его едят (напомним гротескный образ тела в эпизоде рождения Гаргантюа и праздника потрохов). Поэтому самую существенную роль в гротескном теле играют те его части, те места (*τόποι*), где оно перерастает себя, выходит за собственные пределы, зачинает новое (второе) тело: чрево и фалл. Им принадлежит ведущая роль в гротескном образе тела; именно они подвергаются преимущественному положительному преувеличению, гиперболизации; они могут даже отделяться от тела, вести самостоятельную жизнь, так как они заслоняют собой остальное тело, как нечто второстепенное (обособиться от тела отчасти может и нос, как заместитель фалла). Следующую по значению роль после живота и полового* органа играет в гротескном теле рот, куда входит поглощаемый мир, а затем зад. Ведь все ведущие части и места тела — все эти выпуклости и отверстия его — характеризуются тем, что именно в них преодолеваются границы между телом и* миром, происходит их взаимообмен и взаимоориентация. Поэтому и основные события в жизни гротескного тела, акты телесной драмы, — еда, питье, испражнения (и другие выделения: потение, сморкание, чихание), совокупление, беременность, роды, рост, старость, болезни, смерть, растерзание, разъятие на части, поглощение другим телом — совершаются на границах тела и мира или на границах старого и нового тела; с. 414 во всех этих | событиях телесной драмы начало и конец жизни неразрывно между собою сплетены.

Таким образом⟨,⟩ художественная логика гротескного образа игнорирует замкнутую, ровную и глухую плоскость (поверхность) тела и фиксирует только его выпуклости — отростки, почки — и отверстия (дыры), т. е. только то, что выводит за пределы тела, и то, что вводит в глубины тела[164]. Горы

[164] Впрочем, эта гротескная логика распространяется и на образы природы и образы вещей, где также фиксируются глубины (дыры) и выпуклости.

и бездны — вот рельеф гротескного тела, или, говоря на архитектурном языке, — башни и подземелья.

Конечно, в гротескном образе могут фигурировать и любые другие члены, органы и части тела (особенно в образах разъятого тела), но они играют только роль статистов в гротескной драме тела; акцент на них никогда не падает (если только они не замещают какого-либо ведущего органа).

В сущности(,) в гротескном образе, если взять его в пределе, вовсе нет индивидуального тела: ведь этот образ состоит из провалов и выпуклостей, являющихся уже другим *зачатым* телом; это — проходной двор вечно обновляющейся жизни, неисчерпаемый сосуд смерти и зачатия.

Гротеск, как мы сказали, игнорирует ту глухую поверхность, которая замыкает и отграничивает тело, как отдельное и завершенное явление. Поэтому гротескный образ показывает не только внешний, но и внутренний облик тела: кровь, кишки, сердце и другие внутренние органы. Часто внутренний и внешний облик смешиваются в одном образе.

Мы уже достаточно говорили о том, что гротескные образы
с. 415 строят, в сущности, двутелое тело. В бесконечной цепи | телесной жизни они фиксируют те части, *где одно звено заходит за другое, где жизнь одного тела рождается из смерти другого — старого.*

Наконец, отметим, что гротескное тело космично и универсально: в нем подчеркиваются общие для всего космоса стихии — земля, вода, огонь, воздух; оно непосредственно связано с солнцем, со звездами; в нем — знаки зодиака; оно отражает в себе космическую иерархию; это тело может сливаться с различными явлениями природы — горами, реками, морями, островами и материками; оно может заполнить собою весь мир.

Гротескный модус изображения тела и телесной жизни господствовал в искусстве и словесном творчестве на протяжении тысячелетий. *С точки зрения действительной распространенности он является господствующим и сейчас*: гротескные формы тела преобладают не только в искусстве неевропейских народов, но и *в европейском фольклоре* (особенно смеховом); более того, *гротескные образы тела преобладают во вне-*

официальной речевой жизни народов, в особенности там, где телесные образы связаны с бранью и смехом; вообще тематика брани и смеха, как мы уже говорили, почти исключительно гротескно-телесная тематика; тело, фигурирующее во всех выражениях неофициальной и фамильярной речи, — это тело оплодотворяющее-оплодотворяемое, рожающее-рожаемое, пожирающее-пожираемое, пьющее, испражняющееся, больное, умирающее; во всех языках существует громадное количество выражений, связанных с такими частями тела, как половые органы, зад, брюхо, рот и нос, — но в то же время чрезвычайно мало с. 416 таких | выражений, где фигурировали бы другие части тела, например, руки, ноги, лицо, глаза и т. п. Но и те сравнительно малочисленные выражения, где эти негротескные части тела и фигурируют, носят в огромном большинстве случаев суженно-практический характер: они связаны с ориентацией в ближайшем пространстве, с определением расстояния, размеров или со счетом и лишены всякого символического расширения и метафорической силы, лишены они также и сколько-нибудь значительной экспрессии (поэтому в брани и смехе они не участвуют).

В особенности там, где люди смеются и ругаются в условиях фамильярного общения, их речь буквально затопляется образами гротескного тела — тела совокупляющегося, испражняющегося, обжирающегося; речь наводняется* половыми* органами, животами, калом, мочой, болезнями, носами и ртами, разъятым на части телом. Такова фамильярная площадная речь еще и сегодня. Но и там, где действуют плотины речевых норм, из этого потока гротескного тела все же прорываются даже в наиболее литературную речь носы, рты и животы, в особенности тогда, когда эта речь носит экспрессивный характер — веселый или бранный.*

В этом необозримом в пространстве и времени океане гротескных образов тела, заполняющем все языки, все литературы и систему жестикуляций, маленьким и жалким островком представляется телесный канон искусства, литературы и благопристойной речи нового времени. В античной литературе этот канон

никогда не был господствующим. В *официальной* литературе европейских народов он стал вполне господствующим в сущности лишь в последние четыре века. |

с. 417 Мы дадим краткую характеристику и* ныне господствующего канона, ориентируясь не столько на изобразительные искусства, сколько на литературу. Характеристику нового канона мы будем строить на фоне гротескной концепции, все время фиксируя их отличия.

Для нового телесного канона характерно — при всех его значительных исторических и жанровых вариациях — *совершенно готовое, завершенное, строго отграниченное, замкнутое, показанное извне, несмешанное и выразительное тело*. Все то, что выпирает, вылезает из тела, всякие резкие выпуклости, отростки и ответвления, т. е. все то, в чем тело выходит за свои границы и зачинает другое тело, отсекается, устраняется, закрывается, смягчается. Также закрываются и все отверстия, ведущие в глубины тела. В основе образа лежит *индивидуальная и строго отграниченная масса тела, его массивный и глухой фасад. Глухая поверхность, равнина тела*, приобретает ведущее значение, как граница замкнутой и несливающейся с другими телами и с миром индивидуальности. Все признаки незавершенности, неготовости этого тела тщательно устранены, устранены также и все проявления его внутрителесной жизни. Речевые нормы официальной и литературной речи, определяемые этим каноном, налагают запрет на все связанное с оплодотворением, беременностью, родами и т. п., т. е. именно на все то, что связано с неготовостью и незавершенностью тела и с его чисто внутрителесной жизнью. Между фамильярной и официальной, «пристойной», речью в этом отношении проводится чрезвычайно резкая граница[165]. |

с. 418 [165] XV век во Франции был в этом отношении веком сравни|тельно очень большой речевой свободы. В XVI же веке речевые нормы становятся значительно строже и границы между фамильярной и официальной речью становятся довольно резкими. Этот процесс особенно усилился к концу века, когда окончательно сложился тот канон речевой пристойности, который стал господствующим в XVII в. Против резкого усиления речевых норм и запретов в конце

с. 418 Такие части тела, как половые органы, зад, брюхо, нос и рот, в новом каноне перестают играть ведущую роль. Кроме того, вместо родового значения они получают значение исключительно *экспрессивного характера*, т. е. выражают только индивидуальную жизнь данного единичного и отграниченного тела. *Живот, рот и нос*, конечно, всегда остаются в образе тела, их не скроешь, — но в индивидуальном и завершенном теле они несут либо, как мы уже сказали, чисто *экспрессивную* функцию (в сущности, только *рот*), либо функцию *характерологическую*. Ни о каком символически расширенном значении этих органов в индивидуальном теле не может быть, конечно, и речи. Если они не осмыслены
с. 419 характерологически или экспрессивно, то они упоминают|ся только в узко-практическом плане, т. е. просто в поясняющих ремарках. Вообще можно сказать, что в литературном образе тела все то, что не имеет характерологического и экспрессивного значения, превращено в простую телесную ремарку к слову и действию.

В образе индивидуального тела нового времени половая жизнь, еда, питье и испражнение резко изменили свое значение: они перешли в частно-бытовой и индивидуально-психологический план, где их значение становится узким и специфичным и оторванным от непосредственных связей с жизнью общества и с космическим целым. В этом своем новом значении они уже не могут нести прежних миросозерцательных функций.

В новом телесном каноне ведущая роль переходит к индивидуально⟨-⟩характерологическим и экспрессивным частям тела: к голове, лицу, глазам, губам, к системе мышц, к индивидуальному положению, занимаемому телом во внешнем мире. На первый план выдвигаются целесообразные положения и движения *готового тела в готовом же внешнем*

XVI в. протестовал Монтень («Essais», кн. III, гл. V): «Qu'à faict *l'action genitale* aux hommes, si naturelle, si necessaire et si juste, pour n'en oser parler sans vergogne, et pour *l'exclure des propos serieux et reglez*? Nous prononçons hardiement „tuer", „desrober", „trahir"; et *cela* nous n'oserions qu'entre les dents».

мире, при которых границы между телом и миром нисколько не ослабляются.

Тело нового канона — одно тело; никаких признаков двутелости в нем не остается: оно довлеет себе, говорит только за себя; все, что с ним случается, касается только его, т. е. только этого индивидуального и замкнутого тела. Поэтому все события, с ним совершающиеся, приобретают однозначный
с. 420 смысл: смерть здесь — только смерть, она ни|когда не совпадает с рождением, старость оторвана от юности, удары просто поражают данное тело и ничему не помогают родиться. Все действия и события здесь осмыслены в плане одной индивидуальной жизни: они замкнуты между пределами индивидуального рождения и смерти того же самого тела; эти пределы — абсолютные начало и конец, которые никогда не могут сойтись в пределах того же тела.

В противоположность этому в гротескном теле смерть ничего существенного не кончает, ибо смерть не касается родового тела, его она, напротив, обновляет в новых поколениях. События гротескного тела всегда развертываются на границах одного и другого тела, как бы в точке пересечения двух тел: одно тело отдает свою смерть, другое — свое рождение, но они слиты в одном двутелом (в пределе) образе.

Тело нового канона сохранило слабый отблеск двутелости лишь в одном из своих мотивов: в мотиве кормления грудью[166]. Но образы тела — и кормящей матери и ребенка — строго индивидуализованы и завершены, границы между ними незыблемы. Это уже совершенно новая ступень художественного восприятия взаимодействия тел.

Наконец, новому телесному канону совершенно чужда гиперболизация. В образе индивидуального тела для нее нет почвы. Здесь допустима только подчеркнутая акцентуация чисто
с. 421 экспрессивного или характерологического порядка. | Невозможен, конечно, и отрыв отдельных органов от телесного целого и их самостоятельное существование.

---

[166] Напомним приведенные нами выше суждения Гете из разговоров с Эк-
с. 421 керманом о картине Корреджио «Отнятие от | груди» и об образе коровы, кормящей теленка (корова Мирона). Гете привлекает в этих образах именно сохраняющаяся в них в ослабленной степени двутелость.

Таковы основные грубые линии телесного канона нового времени, как они преимущественно проявляются в литературе и в речевых нормах*.

Роман Рабле завершает гротескную концепцию тела, унаследованную им от фольклора, от готического* реализма, от фамильярной речевой стихии. Во всех разобранных нами эпизодах и отдельных образах романа мы видели только гротескное тело. Через весь роман проходит могучий поток гротескной телесной стихии: разъятое на части тело, обособленные гротескные органы (например, половые органы в панурговых стенах), кишки и внутренности, разинутые рты, пожирание, проглатывание, еда и питье, акты испражнения, моча и кал, смерти, родовые акты, младенчество и старость и т. п. Тела смешаны между собою, с вещами (например, в образе Карампренана) и с миром. Повсюду сквозит тенденция к двутелости[167]. Повсюду подчеркнут родовой и космический момент тела. |

с. 422 Рабле не только изображает гротескный образ тела во всех его существенных моментах, но он дает и теорию тела в родовом аспекте. В этом отношении чрезвычайно показательно уже приведенное нами рассуждение Панурга о защите половых органов. В другом месте (III кн., гл. XXVI) он говорит: «Отныне я решил во всем своем Сальмигондене ввести такой обычай: перед тем как казнить по суду преступника, ему будет позволено день или два до казни провести так, чтобы в семенных каналах ничего не осталось. Такую драгоценную вещь, как семя, не должно терять

[167] Эта тенденция к двутелости налична с большей или меньшей наглядностью выражения во всех разобранных нами эпизодах. Приведем еще пример ее более грубого и внешнего выражения («Гаргантюа», гл. VIII): «Кокарда его, из золотой дощечки, весившей 68 фунтов, имела соответствующее эмалированное
с. 422 изображение, на котором был представлен человек с |двумя головами, обращенными друг к другу, с четырьмя руками, четырьмя ногами и двумя задами, ибо такова, по словам Платона в „Пире" была природа человека при его мистическом возникновении». Нужно подчеркнуть, что тема «андрогина» в данном его понимании была исключительно популярна
с. 423 в эпоху Рабле. | Из области изобразительных искусств упомяну, как о параллельном явлении, о рисунке Леонардо да Винчи «Le Coïtu», изображающем этот акт в его внутрителесном аспекте.

безрассудно. Может случиться, он произведет потомство и умрет без сожаления, оставив человека за человека».

В знаменитом рассуждении Панурга о дебиторах и кредиторах, изображая идеальный утопический мир, где все дают и все сами получают взаймы, Панург также развивает теорию родового тела:

«Этот мир, ссужающий, должающий и одалживающий, так добр, что, закончив круг своего питания, он уже начинает думать о ссуде тем, которые еще не родились, и ссудой этой, если возможно, продолжить себя себе подобным, т. е. детьми. Для этой цели каждый орган выделяет из самого ценного в своем питании некоторую часть и отсылает ее в низ. А там природа приготовила сосуды и удобные приемники,
423 че|рез которые длинными, окольными и извилистыми путями кровь, спускаясь в детородные органы, принимает соответственную форму и отыскивает удобные места у мужчины, а равно и у женщины — предназначенные для продолжения и сохранения рода человеческого. И все это обусловлено взаимными ссудами и долгами; отсюда-то и пошло выражение: „брачный долг". Естественное наказание налагается на лиц, отказывающихся от этого долга: острая боль в теле, смятение в чувствах. А тому, кто не отказывается от него, тому награда — удовольствие, веселье и страсть»[168]. |

[168] Приведем это место в подлиннике: «Ce monde, prestant, debvant, empruntant, est si bon que, ceste alimentation parachevée, il pense desja prester à ceux qui ne sont encore nés, et par prest, se perpetuer s'il peut, et multiplier en imaiges à soy semblables, ce sont enfans. A ceste fin, chascun membre du plus precieux de son nourrissement decide et roigne une portion, et la renvoie en bas: nature y a preparé vases et receptacles opportuns; par lesquelz descendant es genitoires en longs embages et flexuosités, reçoit forme competente et trouve lieux idoines, tant en l'homme comme en la femme, pour conserver et perpetuer le genre humain. Se fait le tout par pretz et debtes de l'un à l'autre: dont est dict le Debvoir de mariage Peine par nature est au refusant interminée, acre vexation parmy les membres, et furie parmy les sens: au prestant loyer consigné, plaisir, alaigresse et volupté».

с. 424 В той же «Третьей книге» есть рассуждение о том, «почему новобрачные освобождаются от обязанности идти на войну». Здесь развивается та же тема родового тела. Это вообще одна из ведущих тем всех теоретических рассуждений в «Третьей книге».

Мы увидим в следующей главе, что та же тема родового тела, но уже в *историческом* аспекте, как тема бессмертия и роста человеческой культуры, развивается в знаменитом письме Гаргантюа к Пантагрюэлю. Тема относительного бессмертия семени дается здесь в неразрывной связи с темой *исторического прогресса человечества*. Человеческий род не просто обновляется с каждым новым поколением, но каждый раз он *поднимается на новую и высшую ступень исторического развития*. Та же тема, как мы увидим, звучит и в прославлении «пантагрюэльона».

Таким образом, *тема родового тела сливается у Рабле с темой и с живым ощущением исторического бессмертия народа*. Мы видели, что *это живое ощущение народом своего коллективного исторического бессмертия составляет самое ядро всей системы народно-праздничных образов*. Гротескная концепция тела является, таким образом, неотрывною составною частью этой системы. Поэтому и в образах Рабле гротескное тело сплетается с социально-утопическими и историческими мотивами и, прежде всего, с мотивом смены эпох и исторического обновления культуры.

* * *

Во всех разобранных нами в предшествующих главах эпизодах и образах романа фигурировал по преимуществу *телесный низ* в узком смысле слова. Но в гротескных образах
с. 425 ра|зах ведущую роль играет также, как мы говорили, *разинутый рот*. И он связан, конечно, с топографическим телесным низом; это — *раскрытые ворота, ведущие в низ, в телесную преисподнюю*. С разинутым ртом связан образ *поглощения-проглатывания* — этот

древнейший амбивалентный *образ смерти и уничтожения*. В то же время с разинутым ртом (глоткой и зубами) связан ряд пиршественных образов.

Разинутый рот (глотка и зубы) — один из центральных узловых образов народно-праздничной системы. Недаром резкое преувеличение рта — основной традиционный прием внешнего оформления комического облика: комических масок, всевозможных «веселых страшилищ» карнавала (например, «Машкрута» лионского карнавала), чертей в дьяблериях, самого Люцифера.

Вполне понятно, что разинутый рот, глотка, зубы, поглощение-проглатывание имеют существенное значение в раблезианской системе образов.

Особенно важную, прямо ведущую, роль играет разинутый рот в хронологически первой книге романа — в «Пантагрюэле». Можно прямо сказать, что героем этой книги является именно разинутый человеческий рот.

Ни имя, ни ядро образа «Пантагрюэля» не были созданы Рабле. Самое имя существовало до него и в литературе, как имя одного из чертей в дьяблериях, и в языке, как нарицательное имя (название) горловой болезни — потери голоса в результате перепоя (болезнь пьяниц). Таким образом нарицательное имя (название болезни) связано со ртом, с горлом, с выпивкой, с бо-
с. 426 лезнью, т. е. с весьма характер|ным гротескным комплексом. С таким же, но с более широким и космическим, комплексом связан и образ Пантагрюэля в дьяблериях.

Мы уже говорили, что дьяблерии, составлявшие часть мистерии, по характеру своих образов принадлежали к народно-праздничным площадным формам. И образы тела в них носили резко выраженный гротескный характер. В этой гротескно-телесной атмосфере дьяблерий и появляется впервые образ Пантагрюэля.

Прежде всего мы встречаем этот образ в мистерии второй половины XV в. — «Mystère des Actes des Apostres» Симона Гребана. Здесь — в дьяблерии — Прозерпина — «мать чертей» — представляет Люциферу четырех дьяволят (petits dyables). Каждый из них является воплощением одной из четырех

стихий — земли, воды, воздуха и огня. Представляясь Люциферу, каждый чертенок изображает свою деятельность в соответствующей стихии. Получается широкая космическая картина жизни стихий. Один из этих четырех дьяволят и носит имя Пантагрюэля. Он воплощает *стихию воды*. «Легче хищной птицы я облетаю области морей», — говорит он о себе самом. Очевидно, здесь он и пропитывается *солью моря* и, потому, получает особое отношение *к соли и к пробуждению жажды*. В той же мистерии Люцифер говорит про Пантагрюэля, что ночью он, в ожидании других дел, занимался тем, что *бросал соль в горло пьяниц*. («...Pantagruel / Qui de nuyit vient *gecter le sel*, / En attendant autres besongnes, / *Dedans la gorge des yvrongnes*...).

с. 427 В той же роли появляется чорт Пантагрюэль и в дру|гой мистерии «Mystère St. Louis». Здесь он сам произносит монолог, в котором подробно рассказывает, как он возился всю ночь с молодыми людьми, пропировавшими весь вечер: он насыпал им тихонько с помощью осторожных движений, чтобы не разбудить, соль в рот. (Je leur ay par soutille touche / Bouté du sel dedans la bouche / Doucement sans lez esveiller»). «Честное слово, проснувшись, они ощутили жажду в полтора раза большую, чем накануне!» («Mais par ma foy, au resveiller / Ils ont eu plus soef la mitié / Que devant»).

Мы видим отсюда, что *образ Пантагрюэля, как мистерийного чорта*, связан(,) с одной стороны(,) с *космическими стихиями* (*со стихией воды* и *с морскою солью*) и(,) с другой стороны(,) — *с гротескным образом тела* (*разинутый рот, жажда, пьянство*), и, наконец, с *чисто карнавальным жестом насыпания соли в разинутый рот*. Все эти моменты, образующие основу образа Пантагрюэля, глубоко родственны между собою. Это традиционное ядро образа сохраняется полностью и у Рабле.

Нужно особо отметить, что «Пантагрюэль» был задуман и написан Рабле во время небывалой жары и засухи 1532 г. Люди тогда действительно ходили с разинутыми ртами. Abel Lefranc справедливо полагает, что имя дьяволенка Пантагрюэля и его предательская роль пробуждать жажду неоднократно поминались

в окружении Рабле и вызывали немало *шутливых* замечаний или *проклятий*. Жара и засуха сделали этот образ особо популярным. Весьма возможно, что именно поэтому Рабле и
428 воспользовался им для своего | романа.

Первая глава книги сразу вводит гротескный образ тела со всеми его характерными особенностями. В ней рассказывается о происхождении рода гигантов, к которому принадлежал Пантагрюэль. После убийства Авеля пропитанная кровью земля была исключительно плодородной. Вот самое начало книги:

«Il vous convient donc noter que, *au commencement du monde* (je parle de loing, il y a plus de quarante quarantaines de nuytz, pour nombrer à la mode des antiques Druides), peu aprés que Abel fut occis par son frere Cayn, *la terre, embeue du sang* du juste, fut certaine année

Si tres fertile en tous fruictz
Qui de ses *flancs* nous sont produictz,

et singulierement en mesles...».

Таков первый *телесный мотив* этой главы. Его *гротескно-карнавальный* характер очевиден: *первая смерть* (по библейскому мифу, смерть Авеля была *первою* смертью на земле) *обновила плодородие земли, оплодотворила ее*. Здесь — уже знакомое нам *сочетание убийства* и *родов*, но в *космическом аспекте земного плодородия*. Смерть, труп, кровь, как семя, зарытое в землю, поднимается из земли новой жизнью, — это один из древнейших и распространеннейших мотивов. Другая вариация его: *смерть обсеменяет матерь землю и заставляет ее снова родить*. Эта вариация часто расцвечивается эротическими образами (конечно, не в узком и специфическом смысле этого слова). Рабле сам говорит в другом месте (кн. III, гл. XVIII): «... *le dernier*
429 *am|brassement de l'alme et grande mere, la Terre*, lequel nous appellons *sepulture*». Этот *образ погребения*, как последних *объятий матери-земли*, очевидно, навеян Плинием, который подробно разрабатывает тему материнства земли и смерти-погребения, как возврата в ее лоно («Естественная история», II, 63). Но этот древний образ смерти-обновления, во всех его вариациях и оттенках, Рабле

склонен воспринимать не в высоком стиле античных мистерий, а в карнавальном, народно-праздничном духе, как *веселую и трезвую уверенность в относительном историческом бессмертии народа и себя в народе.*

Таким образом, *тема смерти-обновления-плодородия была первою темою Рабле, открывшею его бессмертный роман.* Подчеркнем это.

Особенно плодородна была земля «на кизиль» (en mesles). Но люди, которые ели этот кизиль, начинали развиваться ненормально: какая-нибудь одна часть тела разрасталась до чудовищных размеров. И вот Рабле развертывает ряд типично гротескных образов отдельных чудовищно преувеличенных членов тела, совершенно заслоняющих остального человека. Дается, в сущности, картина разъятого на части тела, но только отдельные части эти изображены в грандиозных размерах. Прежде всего изображаются люди с *чудовищными животами* (типичное гротескное преувеличение); к этой веселой расе пузатых принадлежат Saint Pansart и Mardy Gras. Saint Pansart (т. е. св. Пузан) — шуточное имя святого, которого обычно свя-
с. 430 зывали с карнава|лом. Характерно, что к расе пузатых отнесен и сам карнавал. Затем Рабле изображает невероятной величины *горбы*, чудовищные *носы*, исключительно длинные *ноги*, громадные *уши*. Подробно изображены те, у кого вырос невероятной длины *фалл* (они могут обернуть его вокруг своего тела, как пояс, шесть раз), а также и те, у кого разрослись «couilles». В результате перед нами образ грандиозного гротескного тела и одновременно целая серия карнавальных фигур (ведь в основу таких фигур кладутся обычно те же гротескные мотивы).

Непосредственно перед этой галереей гротескных членов тела Рабле изображает *космические* пертурбации на небе такого же карнавального характера: например, «Сноп» из созвездия «Девы» переместился в созвездие «Весов». Но и эти космические образы Рабле непосредственно сплетает с телесным гротеском: звездные пертурбации эти были так трудны для астрологов, что они «не могли их *разгрызть*» (ne y peuvent mordre), «впрочем, им пришлось бы иметь *очень длинные*

зубы, чтобы достать до них» (aussy auroient ils les dens bien longues s'ilz pouvoient toucher jusques la). Гротескный образ длинных до звезд зубов родился в результате реализации метафоры — «разгрызть» трудный астрологический вопрос.

Затем Рабле дает длинное перечисление гигантов, предков Пантагрюэля. Здесь названо большое количество имен библейских, античных, средневековых и вымышленных гигантов. Рабле был отлично знаком с громадным материалом образов и ле-
431 генд о гигантах (античные гиганты были, | впрочем, уже сгруппированы эрудитом Равизиусом Текстором, книгой которого Рабле пользовался). Образы гигантов и легенды о них тесно связаны с гротескной концепцией тела. Мы уже отмечали громадную роль гигантов в античной сатировой драме (которая была именно *драмою тела*). Большинство местных легенд о гигантах связывает различные явления природы и местного рельефа (горы, реки, скалы, острова) с телом гиганта и с его отдельными органами. Тело гиганта, таким образом, не отграничено от мира, от явлений природы, от географического рельефа. Мы уже отмечали также, что великаны принадлежали к обязательному репертуару народно-праздничных карнавальных образов.

Таково содержание первой главы. Гротескные образы тела сплетаются здесь с космическими явлениями. Открывается весь ряд образов романа *мотивом смерти-обновления-плодородия*.

Этот же мотив открывает и вторую главу: «В возрасте пятисот двадцати четырех лет Гаргантюа *родил* сына Пантагрюэля от своей жены по имени Бадбек, дочери короля аморотов в Утопии. *Мать умерла от родов*, ибо ребенок был до такой степени громаден и тяжел, что не мог появиться на свет, *не задушив своей матери*».

Это — уже знакомый нам по римскому карнавалу мотив сочетания убийства и родов. Убийство совершает здесь сам рождающийся самим актом своего рождения.

Роды и смерть — разверзающийся зев земли и материнской утробы. В дальнейшем на сцену выступает *разинутый рот* людей и животных. |

432 Изображается страшная засуха в момент рождения Пантагрюэля: «Звери валялись всюду на полях мертвые, с *разинутыми*

пастями (mortes la queule baye). «Жалко было смотреть на людей! Они ходили, *высунув язык* (tirans la langue), как борзые собаки... Иные бросались в *колодцы*, другие залезали под *брюхо* коровы (au ventre d'une vache), чтобы укрыться в тень... При входе в церковь всегда можно было видеть многие десятки несчастных страдальцев, теснившихся вокруг служки, раздававшего воду, и *раскрывших рты* (la gueile ouverte)... О, как счастлив был бы в этот год человек, у которого был бы холодный и хорошо снабженный *погреб*».

Нужно отметить, что «колодец», «брюхо коровы» и «погреб», как образы, эквивалентны «разинутому рту». Ведь рот в гротескной топографии соответствует чреву и «uterus'у»; так, рядом с эротическим образом «trou», вход в преисподнюю изображается как разинутая пасть сатаны («адова пасть»). Колодец — общеизвестный фольклорный образ рождающего чрева; аналогичный характер носит и погреб, но в нем сильнее момент смерти-поглощения. Таким образом, уже здесь земля и отверстия в ней получают дополнительное гротескно-телесное значение. Этим подготовляется дальнейшее *вовлечение земли и моря в телесный ряд*.

Рабле касается, далее, античного мифа о Фаэтоне, который, управляя колесницей солнца, слишком приблизился к земле и едва не сжег ее; *земля* при этом так *вспотела*, что *от ее пота море стало соленым* (согласно Плутарху,
с. 433 такое объяснение морской солености давал Эмпедокл). Раб|ле переводит эти гротескно-телесные представления из высокого мифического плана в веселый план народно-праздничных снижений: «Как бы то ни было *земля* нагрелась до того, что неимоверно *вспотела*, отчего *вспотело* и *море* и *стало соленым*, потому что всякий пот вообще солен. Вы убедитесь в этом, если *попробуете* либо *ваш собственный пот, либо пот больных венериков*, которых врачи заставляют потеть, — это в данном случае безразлично».

Весь комплекс образов этого небольшого отрывка чрезвычайно характерен: он *космичен* (ведь потеют здесь земля и море); ведущую роль в нем играет типично гротескный *образ потения* (потение аналогично испражнению,

пот — моче); в него далее входит *образ болезни* — сифилиса, болезни «веселой» и связанной с *телесным низом*; в нем, наконец, образ пота связывается с *едою* (предлагается попробовать пот на вкус), — это ослабленная степень *скатофагии*, характерной для медицинского гротеска (уже у Аристофана). В этом отрывке implicite содержится и традиционное ядро образа Пантагрюэля-дьяволенка, связанного с морской стихией и пробуждающего жажду. В то же время героем отрывка является *земля*: в первой главе она, напоенная кровью Авеля, была *плодоносной и рожала*, здесь, во второй главе, она *потеет и жаждет*.

Далее Рабле дает смелую пародийную травестию крестного хода и чуда. Во время молебствия, организованного церковью, верующие, просящие у бога дождя, вдруг «увидели, как из-под земли выступают крупные капли *пота*, точь-в-точь как у сильно потеющего человека». Люди думали, что это — |
434 роса, ниспосланная богом по их молитве. «Однако они ошибались, потому что когда начался крестный ход и каждый захотел вволю напиться этой росы, то оказалось, что это рассол и что он солонее и хуже, чем морская вода». Таким образом(,) чудо обмануло благочестивые надежды верующих. И здесь материально-телесная стихия выступает в своей развенчивающей роли.

Как раз в этот день и час и родился Пантагрюэль. Поэтому и дали ему имя «Пантагрюэль», что значит, по бурлескной этимологизации Рабле, — «всежаждущий».

Самое рождение героя происходит в той же гротескной обстановке: из *разверзшегося материнского лона* сначала выезжает целый обоз, нагруженный *солеными, пробуждающими жажду, закусками*, а уж потом появляется и сам Пантагрюэль, «мохнатый как медведь».

В третьей главе развивается *амбивалентный мотив смерти-рождения*: Гаргантюа не знает, плакать ли ему о смерти жены или смеяться (рождению сына)(,) и он то смеется «как теленок» (молодой новорожденный), то ревет «как корова» (рожающая, умирающая).

В четвертой главе изображаются ранние подвиги Пантагрюэля, совершенные им еще в колыбели; все они выражаются в *пожирании и проглатывании*. «При каждом

приеме пищи он *высасывал* молоко из 4600 коров...» «Кашицу ему подавали в огромном колоколе... *Зубы* у него были и тогда такие крепкие и сильные, что он *отгрыз* ими от этой посудины порядочный кус... Однажды утром, захотев *пососать* одну из коров, он высвободил одну из рук, которая
с. 435 была привязана | к колыбельке, ухватил корову за ноги и *отъел у нее вымя и полживота, вместе с печенью и почками.* Он пожрал бы ее всю, не зареви она благим матом, точно волки схватили ее за ноги. На этот крик сбежались люди и отняли корову у Пантагрюэля, но им не удалось отнять у него коровью ногу; она осталась у него в руках, и он *проглотил* ее так, как вы проглотили бы сосиску». Однажды к его колыбели подошел ручной медведь Гаргантюа; Пантагрюэль схватил его, *разорвал на части и проглотил* как цыпленка. Он был так силен, что его пришлось приковать к люльке, но однажды с люлькой на спине он прошел в помещение, где Гаргантюа давал громадный пир; так как руки его были привязаны, он *высунул язык* и стал доставать со стола языком.

Все эти подвиги, как мы видим, связаны с *сосанием, пожиранием, глотанием, растерзанием.* Мы видим здесь *разинутый рот, высунутый язык, зубы, глотку, вымя, живот.*

Не будем прослеживать дальнейшего развития интересующих нас образов по главам. Коснемся только наиболее ярких примеров.

В эпизоде с лимузинским студентом Пантагрюэль схватил его за *горло,* отчего тот через несколько лет «умер смертью Роланда», т. е. от *жажды* (традиционное ядро образа Пантагрюэля-дьяволенка).

В главе XIV есть такой характерный образ. Во время *пира,* устроенного по окончании процесса Безкюля и Гумвена, пья-
с. 436 ный Панург говорит: «Ох, приятель, если бы я | так же *поднимался вверх,* как я *опускаю вино вниз,* я вознесся бы уже с Эмпедоклом выше лунной сферы! но что за дьявол! Ничего не понимаю: это доброе вино восхитительно, но чем больше я его пью, тем больше хочу пить. Я думаю, что *тень* господина Пантагрюэля *порождает жажду,* вроде

того как *луна* — *простуду*». Подчеркнем здесь топографический момент: высшие сферы неба и низ желудка. Здесь же мы снова видим традиционное ядро образа Пантагрюэля — пробуждение жажды. Но здесь в этой роли выступает тень его (подчеркнем аналогию с плодоносной тенью монастырской колокольни). Гротескный характер носит и древнее традиционное представление о влиянии луны (небесное тело) на простуду (болезнь).

На этом же пиру Панург рассказывает уже известную нам историю о том, как он едва не был *изжарен как жаркое*, в Турции, как он сам *изжарил на вертеле* одного турка, как его едва не *растерзали на части* собаки; он избавился от «*зубной* боли» (т. е. от боли, причиняемой зубами собак)(,) бросив собакам то *сало*, которым он был обложен. Есть здесь и образ *пожара*, спалившего весь турецкий город, и образ *исцеления в огне*: поджаривание на вертеле исцелило Панурга от прострела; этот чисто *карнавальный* эпизод кончается прославлением вертела и жаркого.

Традиционное ядро образа Пантагрюэля снова оживает в эпизоде с Таумастом. После первого свидания с Пантагрюэлем Таумаст почувствовал такую жажду, что всю ночь принужден был пить вино и полоскать *горло* водой. Во время самого
437 диспута, когда публика стала хлопать в ладоши, Пан|тагрюэль прикрикнул на нее: «При этих словах *все разинули рот* от удивления, не смея кашлянуть, словно каждый из них *проглотил* по пятнадцати фунтов перьев, и от крика все вдруг так *захотели пить*, что на полфута *высунули язык*, как будто Пантагрюэль *насыпал им в горло соли*». После диспута был, конечно, устроен громадный пир: «Не было никого, кто бы выпил меньше, чем 25–30 бочек. Пили они „sicut terra sine aqua“, потому что было жарко, и кроме того их мучила жажда».

В уже знакомом нам эпизоде сожжения рыцарей и пира также фигурирует разинутый рот Пантагрюэля. Взятый ими в плен рыцарь «не совсем был уверен, что Пантагрюэль не *проглотит* его целиком, что тот свободно мог бы сделать: столь широка была его *глотка*; это было бы для него так же легко, как вам *проглотить* дробинку, и человек занял бы

у него *во рту* не больше места, чем зерно проса в *пасти осла*». Несколько дальше сам Пантагрюэль говорит ему: «Друг мой, скажи нам всю правду и не лги, если не хочешь быть ободранным живьем: я ведь *глотаю* маленьких детей».

В изображении войны с королем Анархом резко выступают все ведущие образы первой книги: *разинутый рот, глотка, соль, жажда, моча* (вместо пота) и др. Эти образы красной нитью проходят через все эпизоды войны. Пантагрюэль отправляет королю Анарху с пленным рыцарем ящичек с молочаем и зернами красного перца для возбуждения у него жажды. «Едва король *проглотил* одну ложечку, как почувствовал такое страшное воспаление в *горле*, что на *язычке* у него образовался нарыв, а *язык* его облупился. Ничто ему не помогало, кроме беспрерывного *питья*: стоило
с. 438 ему отнять | стакан от губ, как *язык* начинал нестерпимо гореть. Поэтому ему стали *вливать вино в глотку через воронку*». Снадобье Пантагрюэля пробуют и все военачальники Анарха, и с ними происходит то же самое. «Глядя на них(,) все в лагере стали бражничать и *глотать вино* точно таким же манером. Словом(,) они выпили столько, что заснули как свиньи, растянувшись посреди лагеря». В то же время Пантагрюэль со своими спутниками по-своему подготовлялся к бою. Он захватил с собой 237 бочонков вина и привязал к поясу целую барку с *солью*. Затем они выпивают все это грандиозное количество вина; кроме того, Пантагрюэль принимает *мочегонное снадобье*. Затем они поджигают лагерь короля Анарха, в котором все продолжают еще спать после попойки. Последующее развитие образов настолько характерно, что мы приведем здесь полностью соответствующий отрывок:

«В это время Пантагрюэль стал сыпать из своей банки соль, а так как враги спали разинув рты, он наполнил им *солью всю глотку*, и бедняги, закашлявшись, словно лисицы, завопили: „Ах, Пантагрюэль, вот ты как нас поджариваешь!“ Вдруг Пантагрюэлю захотелось *облегчиться*; благодаря снадобью, данному Панургом, *он стал поливать лагерь так обильно, что утопил всех*, а на 10 миль кругом в окружности приключился настоящий *потоп*. История

повествует, что если бы там была огромная кобылица его отца и сделала то же самое, то потоп был бы более значительным, чем при Девкалионе, так как каждый раз, когда она мочилась, получалась река больше Роны или Дуная. При виде этого воины, вышедшие из города, сказали: „Все они погибли жестокой смертью: посмотрите, как бежит кровь“. Но они оши-
с. 439 бочно приняли за | кровь мочу Пантагрюэля, потому что смотрели на него при свете горящих шатров и слабом сиянии луны. Неприятели, проснувшись и увидев с одной стороны лагеря огонь, а с другой — наводнение и потоп, — не знали, что им подумать и что им сказать... Одни говорили, что наступил конец света и страшный суд и что все теперь погибнет в огне; другие — что это месть Нептуна, Протея и Тритонов и прочих морских богов. И действительно, вода была соленая и походила на морскую».

Мы видим, как здесь возвращаются все основные образы первых глав книги; только соленая вода здесь не пот, а моча, и выделяет ее не земля, а Пантагрюэль, но он, как гигант, получает здесь космическое значение. Традиционное ядро образа Пантагрюэля здесь широко развернуто и гиперболизовано: целая армия разинутых ртов, целая барка соли, высыпаемой в эти рты, водная стихия и морские божества, потоп из соленой мочи. Характерна игра образами: моча—кровь—морская вода. Все эти образы складываются здесь в картину космического переворота, гибели мира в огне и потопе.

Средневековый эсхатологизм здесь снижен и обновлен в образах абсолютного материально-телесного низа. Здесь это — карнавальный пожар, обновляющий мир. Вспомним «праздник огня» в гетевском описании римского карнавала с его «sia ammazzato». Вспомним также карнавальное изображение мировой катастрофы в «Пророческой загадке»: потоки воды, заливающие всех, оказались там потом, а мировой пожар оказался веселым огнем очага.
с. 440 В нашем эпизоде | стерты все границы между телами и вещами; здесь стерты также границы между войною и пиром: пир, вино,

соль, пробуждение жажды становятся основным средством ведения войны. Кровь заменяется обильными потоками мочи после чрезмерной попойки.

Не забудем, что *моча* (как и кал) — это *веселая материя*, одновременно снижающая и улегчающая, превращающая *страх в смех*. Если кал есть как бы нечто среднее между телом и землею (это — *смеховое звено*, соединяющее землю и тело), то *моча — нечто среднее между телом и морем*. Поэтому мистерийный чорт Пантагрюэль, *воплощение морской стихии*, становится у Рабле до известной степени *воплощением веселой стихии мочи* (моча его, как мы увидим дальше, обладает и особыми целебными свойствами). *Кал и моча отелеснивают материю, мир, космические стихии, делают их чем-то интимно-близким и телесно-понятным* (ведь это — материя и стихии, порождаемые и выделяемые *самим телом*). *Моча и кал превращают космический ужас в веселое карнавальное страшилище*.

Необходимо учитывать грандиозную роль *космического страха* — страха перед безмерно большим и безмерно сильным: перед звездным небом, перед материальными массами гор, перед морем, и страха перед космическими переворотами и стихийными бедствиями — в древнейших мифологемах, мировоззрениях, системах образов, в самих языках и связанных с ними формах мышления. *Какая-то темная память о космических переворотах прошлого и какой-то смутный страх перед грядущими космическими потрясениями заложены в самом фундаменте человеческой мысли, слова
с. 441 и образа*. Этот кос|мический страх, в основе своей вовсе не мистический в строгом смысле (ведь это страх перед материально-большим и перед материально-непреодолимой силой), используется всеми религиозными системами в целях подавления человека и его сознания. Но уже в древнейших образах народного творчества находит себе выражение и *борьба с этим космическим страхом, борьба с памятью и предчувствием космических потрясений и*

гибели. В народных образах, отражающих эту борьбу, и выковывалось подлинно народно-человеческое *бесстрашное самосознание*[169]. Эта *борьба с космическим страхом* во всех его формах и проявлениях опиралась не на отвлеченные надежды, не на вечность духа, а на *материальное же начало в самом человеке*. Человек как бы *осваивал космические стихии* (землю, воду, воздух, огонь), *находя и живо ощущая их в самом себе, в своем собственном теле; он чувствовал космос в себе самом*.

Это освоение космических стихий в стихиях тела особенно
с. 442 остро и сознательно осуществлялось в эпоху ренес|санса. Свое теоретическое выражение оно нашло в *идее микрокосма*, которой пользуется и Рабле в приведенном нами рассуждении Панурга (о дебиторах и кредиторах). К этим явлениям ренессансной философии мы еще вернемся. Здесь нам важно подчеркнуть, что осваивали и ощущали в себе материальный космос с его стихиями в сугубо материальных же актах и отправлениях тела: в еде, в испражнениях, в актах половой жизни; именно в них находили в себе и прощупывали как бы изнутри своего тела и землю, и море, и воздух, и огонь, и вообще всю мировую материю во всех ее проявлениях*. Именно *образы телесного низа* имели преимущественное *микрокосмическое значение*.

В сфере образного творчества космический страх (как и всякий страх) побеждается *смехом*. *Поэтому кал и моча, как смешная и телесно-понятная материя*, играют здесь *такую роль*. Поэтому они и фигурируют здесь в *гиперболических количествах и в космических масштабах*. *Космическая катастрофа, изображенная с помощью образов*

---

[169] Образы, выражающие эту борьбу, часто сплетаются с образами, отражающими параллельную борьбу в индивидуальном теле с памятью о мучительном рождении и с предчувствием агонии. Космический страх глубже и существеннее; он гнездится как бы и в родовом теле человечества, поэтому он и проник в самые основы языка, образов и мысли. Этот космический страх существеннее и сильнее индивидуально-телесного страха гибели, хотя голоса их иногда и смешиваются в образах фольклора — и в особенности — в образах литературы.

материально-телесного низа, снижается, очеловечивается и превращается в смешное страшилище. Космический страх побежден смехом.

Возвращаемся к эпизоду войны с Анархом. Дается подробное изображение единоборства Пантагрюэля с великаном Вурдалаком* (точнее Лугару). Здесь продолжается игра теми же образами. Вурдалак* приблизился к Пантагрюэлю с разинутой пастью (la gueule ouverte). Пантагрюэль «всыпал в нее... 18 с лишним бочек соли, заполнившей ему горло, глотку, нос и глаза». Далее следует самый бой: «Пантагрюэль широко размахнулся и, действуя мачтой как секирой, ударил ею с. 443 великана в грудь, повыше соска. Отклонив | свое оружие влево, он ударил его между шеей и панцирем, а затем, сделав выпад правой ногой, ткнул его концом мачты промеж ног; при этом он сломал марс и пролил на землю 3–4 бочки вина, которые там случайно остались. Вурдалак* подумал, что Пантагрюэль пробил ему мочевой пузырь и что хлынувшее вино — это его моча».

Приведем из этого эпизода еще два очень характерных ругательства, раскрывающих ту же гротескную концепцию тела. Один из великанов Анарха угрожает Карпалину так: «Клянусь Гольфареном, племянником Магомета, если ты пошевелишься, я засуну тебя в штаны вместо клистира. У меня, кстати, запор, и я не могу сходить на двор без зубовного скрежета»[170].

Вурдалак* угрожает Пантагрюэлю так: «На этот раз, злодей, я тебя изрублю, как начинку для пирога. Не придется тебе больше мучить жаждой бедных людей»[171].

В следующей главе дается эпизод с воскрешением Эпистемона и его рассказ о посещении загробного царства. Если мы вспомним, что преисподняя в телесной топографии

[170] Приводим подлинник: «Par Goulfarin, nepveu de Mahom, si tu bouges d'icy, je te mettray au fond de mes chausses, comme on fait d'un suppositoire; aussi bien suis je constipé du ventre, et ne peux gueres bien cagar, sinon à force de grincer les dentz».

[171] «Meschant, à ceste heure te hascheray je comme chair à pastés, jamais tu ne altereras les pauvres gens».

изображается в образах телесного низа или в образах разинутой пасти Люцифера и что смерть есть проглатывание или возвращение в лоно земли, то станет очевидным, что мы остаемся в кругу тех же образов разинутого рта или разверзшегося лона. Эпизод посещения преисподней мы подробно проанализируем в следующей главе.

с. 444 Завершается весь эпизод борьбы с королем Анархом | двумя образами чисто карнавального типа.

Первый образ — карнавально-утопический «пир на весь мир»: когда победители прибыли в страну амауротов, «всюду в знак веселья были зажжены огни, а на улицах расставлены прекрасные круглые столы со всякими кушаньями. Казалось, что снова настали времена Сатурна, — такое было устроено пиршество». Второй образ — карнавальное развенчание короля Анарха, о котором мы уже говорили в другом месте. Так завершается война карнавальным пиром и развенчанием.

В следующей главе рассказывается, как во время сильного ливня Пантагрюэль прикрывает своим «высунутым языком» целую армию. Затем дается описание путешествия автора (Алькофрибаса) во рту Пантагрюэля. Попав в разинутый рот своего героя, Алькофрибас нашел в нем целый неведомый мир: обширные луга, леса, укрепленные города. Во рту оказалось больше 25-ти королевств. Жители, населяющие рот Пантагрюэля, убеждены, что их мир более древний, чем земля «с ее солнцем, луной и множеством славных баб». Алькофрибас прожил во рту своего героя шесть месяцев, питался он тем, что проходило через рот Пантагрюэля, а испражнялся в его горло.

Эпизод этот навеян Лукианом («Истинные истории»), но он отлично завершает весь развернутый нами ряд образов разинутого рта. Во рту, в конце концов, оказывается целый мир, своего рода ротовая преисподняя. Как и преисподняя в видении Эпистемона, этот ротовой мир организован в значительной мере как «мир на-изнанку»: здесь, например, платят не за работу, а за спанье. |

с. 445 Древний образ внутрителесного мира использован здесь в смеховом плане. Преследуется та же цель — освоить, отелеснить

мир, стереть границы между телом и миром. В следующей, предпоследней главе, рассказывается о *болезни и излечении* Пантагрюэля. Заболел он засорением желудка. Во время болезни из его *обильной горячей мочи* образовались в ряде мест Франции и Италии *горячие источники*, обладающие *целебной силой*. Здесь Пантагрюэль снова выступает как воплощение *веселой телесно-космической стихии мочи*.

В эпизоде болезни изображается, далее, спуск людей в *желудок* Пантагрюэля для его очистки. Люди эти, вооруженные кирками, лопатами и корзинами, входят в большие медные шары, которые Пантагрюэль *проглатывает* (образ глотания), как пилюли. Попав в желудок, люди выходят из шаров и производят свою очистительную работу. Как в предыдущей главе *рот*, так здесь *желудок* изображен в грандиозных, почти космических масштабах.

Наконец, и в последней — заключительной — главе имеются гротескные образы тела. Здесь дается план последующих частей романа. В числе предполагаемых эпизодов намечается и *разгром Пантагрюэлем преисподней*, причем он бросает Прозерпину в огонь, а самому Люциферу выбивает *четыре зуба* и ломает рог. Далее, намечается путешествие Пантагрюэля на луну в целях удостовериться, действительно ли три четверти луны во время ущерба находятся в *головах* у женщин.

Так с начала и до конца всей первой (хронологически) книги
с. 446 романа проходит, как лейтмотив этой книги, | образ разинутого рта, глотки, зубов и языка. Этот разинутый рот принадлежит к основному традиционному ядру образа мистерийного чорта Пантагрюэля.

Образ разинутого рта органически сочетается с образами глотания и пожирания(,) с одной стороны(,) и с образами живота, чрева, родов — с другой стороны. В то же время к нему тяготеют пиршественные образы, а также образы смерти, уничтожения и преисподней. Наконец, с разинутым ртом связан и другой основной момент традиционного образа Пантагрюэля — жажда, водная стихия, вино, моча.

Таким образом, все ведущие органы и места и все основные события жизни гротескного тела развернуты и изображены здесь вокруг центрального образа — разинутого рта.

Образ разинутого рта — наиболее яркое выражение открытого, незамкнутого тела. Это — *распахнутые настежь ворота в глубины тела.* Открытость и глубинность тела еще более усиливается тем, что внутри рта оказывается целый населенный мир, а в глубины желудка спускаются люди, как в подземную шахту. Выражением той же телесной открытости служит и образ развергшегося лона матери Пантагрюэля, плодородного лона земли, выпившей кровь Авеля, преисподней и др. Эти телесные глубины плодородны: в них умирает старое и с избытком рождается новое; вся первая книга буквально насыщена образами производительной силы, плодородия, изобилия. Рядом с этой телесной открытостью постоянно фигурируют фалл и гульфик (как заместитель фалла). Таким образом, гротескное тело здесь лишено фасада, лишено глухой замкнутой поверхности, лишено также и экспрессивной внешности: с. 447 тело это — либо плодоносные | телесные глубины, либо производительные зачинающие отростки*. Это тело поглощает и рождает, берет и отдает.

Построенное из плодоносных глубин и производительных выпуклостей тело никогда не отграничено четко от мира: оно переходит в него, смешивается и сливается с ним; в нем самом (как во рту Пантагрюэля) таятся новые неведомые миры. Тело принимает космические масштабы, а космос отелесниваетея. *Космические стихии превращаются в веселые телесные стихии растущего, производящего и побеждающего тела.*

«Пантагрюэль» был задуман и написан во время *стихийных бедствий*, обрушившихся на Францию в 1532 г. Бедствия эти не были, правда, особенно значительными и катастрофическими, но все же они были достаточно сильными и ощутимыми, чтобы поразить сознание современников и оживить *в нем космические страхи и эсхатологические представления.* «Пантагрюэль» был в значительной степени *веселой репликой на эти стихийные бедствия и на пробужденный ими* космический страх*.*

В 1532 г. была тяжелая и длительная жара и засуха, продолжавшаяся с весны и до ноября, т. е. 6 месяцев. Эта засуха

угрожала посевам и в особенности виноградникам. Церковь устраивала в связи с этой засухой многочисленные молебствия и религиозные процессии, пародийную травестию которых мы находим в начале романа. Осенью этого же года в ряде мест Франции вспыхнула эпидемия чумы, продолжавшаяся и в следующем году. На эту чуму в «Пантагрюэле» есть также аллюзия; объясняется она зловредными испарениями из же-
с. 448 лудка героя, страдавшего несварением; | таким образом, источники чумы здесь отелеснены и связаны с материально-телесным низом.

Стихийные бедствия и эпидемия чумы* пробудили в эти годы, как это было и в XIV в., древний космический страх и связанную с ним систему эсхатологических образов и мистических представлений. Но эти же явления, как и вообще всякие катастрофы, пробуждают обычно исторический критицизм и стремление к свободному пересмотру всех догматических положений и оценок (например, Боккачьо и Ленгленд). Нечто подобное, пусть и в ослабленной степени, происходило и в дни, когда создавался «Пантагрюэль». Для Рабле это послужило отправной точкой для его книги. Возможно, что образ чертенка Пантагрюэля, возбудителя жажды, и самая тональность этого образа вынырнули из вольной речевой стихии площади и фамильярных застольных бесед, где этот образ был непосредственным адресатом веселых проклятий по адресу мира и природы и героем вольных травестий на тему эсхатологизма, промысла, мировой катастрофы и т. п. Но вокруг этого образа Рабле сосредоточил громадный, тысячелетиями слагавшийся, материал народной смеховой культуры, отражавшей борьбу с космическим страхом и эсхатологизмом, создававшей образ веселого материально-телесного, вечно растущего и вечно обновляющегося космоса.

Первая книга романа наиболее космична. В последующих книгах этот момент ослабляется и на первый план выступают темы исторического и социально-политического порядка. Но преодоление космического страха и

эсхатологизма остается до конца романа одной из ведущих его тем.

с. 449 В развитии этой темы гротескное тело играет громад|ную роль. Это *всенародное*, растущее и вечно торжествующее тело чувствует себя в космосе как в своем *родном доме*. Оно — плоть от плоти и кровь от крови космоса, в нем *те же космические стихии и силы*, но они в нем наилучше организованы; *тело — последнее и лучшее слово космоса*, это — *ведущая космическая сила*; космос со всеми его стихиями не страшен ему. Большое всенародное тело это не боится смерти: *смерть индивида* — только момент торжествующей жизни народа и человечества, момент — *необходимый для обновления и совершенствования их*.

* * *

Переходим к рассмотрению некоторых источников гротескного тела. Мы коснемся только отдельных групп ближайших источников Рабле. Гротескная концепция тела, как мы уже говорили, жила в образах самого языка, особенно в формах фамильярного речевого общения; гротескная концепция лежала в основе бранных, развенчивающих, дразнящих и веселых форм *жестикуляционного фонда* (показывание кукиша, носа, зада, плевание, разнообразнейшие непристойные жесты); эта концепция тела проникает, наконец, многообразнейшие формы и виды фольклора. Образы гротескного тела были рассеяны повсюду, они были понятны, привычны и знакомы всем современникам Рабле. Те группы источников, которых мы здесь коснемся, являются лишь отдельными характерными выражениями этой господствующей и всепроникающей концепции тела, непосредственно связанными с тематикой раблезианского романа.

Прежде всего остановимся на легендах о великанах и гигантах. Образ гиганта по самому своему существу есть гротескный образ тела. Но, конечно, этот гротескный характер в образах гигантов может быть развит в большей или меньшей степени.

В рыцарских романах, чрезвычайно распространенных в эпоху Рабле, образы гигантов — они здесь довольно часты[172] — почти вовсе утратили свои гротескные черты. В этих образах в большинстве случаев показана только преувеличенная физи-
с. 450 ческая сила и преданность своему сюзерену побе|дителю.

В итальянской герои-комической традиции — у Пульчи (Морганте) и особенно у Фоленго (Фракассус) — в образах гигантов, переведенных из куртуазного в комический план, оживают гротескные черты. Итальянская традиция комических гигантов была отлично известна Рабле и должна быть учтена как один из источников его гротескно-телесных образов.

Но прямым и непосредственным источником Рабле была, как известно, народная книжка «Великая хроника Гаргантюа» (1532 г.)[173]. Анонимное произведение это не лишено некоторых |
с. 451 элементов пародийной травестии рыцарских романов артурова цикла, но оно ни в малейшей степени не является, конечно, литературной пародией в позднем смысле. Образ гигантов носит здесь резко выраженный гротескно-телесный характер. Источником этой книжки была устная народная легенда о великане Гаргантюа. Легенда эта существовала в устной традиции до появления «Великой Хроники» и продолжает жить в устной же традиции и до наших дней, притом не только во Франции, но и в Англии. Различные версии этой легенды, записанные в XIX в., собраны в книге P. Sébillot «Gargantua dans les traditions

---

[172] О великанах в старо-французском эпосе и романе см. Fritz Wohlgemuth «Riesen und Zwerge in der altfranzösischen erzählenden Dichtung», Stuttgart, 1906.

[173] Вот полное название «Великой Хроники»: «Les grandes et inestimables Chroniques / du grand et enorme geant Gargantua, Contenant sa genealogie, la grandeur et force de son corps, / Aussi les merueilleux faicts darmes qu'il fist pour le Roy Artus, comme verrez cy apres. Imprime nouvellement» (1532 г.). Это заглавие очень типично. Здесь риторически-официальное прославление героя сливается с площадным торгово-рекламирующим прославлением книги. Второй момент вносит весело-иронические тона в официально-площадной тон. Получается гибридный тон и амбивалентная площадная хвала.

«Великая Хроника» переиздана в «Собрании сочинений Рабле» изд.: Marty-Laveaux, IV т., стр. 25–56. Фототипическая репродукция «Хроники» в Rev. d. Et. Rab., VIII, стр. 57–92.

populaires» (Paris, Maisonneuve, 1883). Современные берришонские легенды о Гаргантюа и других гигантах собраны в книге Jean Baffier «Nos géants d'autrefois. Récits berrichons ‹recueillis›» (Paris, 1920). Образ Гаргантюа даже в этой поздней устной традиции носит совершенно гротескно-телесный характер. На первом плане находится грандиозный аппетит гиганта, а затем другие гротескные отправления тела; до сих пор еще во Франции живо выражение: «quel Gargantua!», что обозначает «какой обжора!».

Все легенды о великанах тесно связаны с рельефом местности, где бытует та или иная легенда: легенда всегда находит себе *наглядную зримую опору в местном рельефе*, она *находит расчлененное, разбросанное или придавленное тело гиганта в природе*. И до сих пор еще в различных местах Франции имеется громадное количество скал, камней, мегалитических монументов, долменов, менгиров и т. п., связанных с именем Гаргантюа: все это — различные части его тела и различные предметы его обихода. Мы встречаем такие названия: «le doigt
с. 452 de Gargantua» — «la dent de G.» — | «la cuiller de G.» — «la marmite de G.» — «l'écuelle de G.» — «la chaise de G.» — «la canne de G.» — «la quille de G.» — «les sabots de G.» — «le berceau de G.» — «le lit de G.» etc.

Здесь, в сущности, — *раблезианский комплекс разъятых членов гигантского тела, кухонной утвари и предметов домашнего обихода*. Во времена Рабле этот каменный мир вещей и разъятого тела гиганта был, конечно, еще богаче[174].

Разбросанные по всей Франции части разъятого тела гигантов и их утвари обладали исключительною *гротескною наглядностью* и потому не могли не оказать известного влияния на образы Рабле. Например, в «Пантагрюэле» упоминается о громадной чаше, в которой варили для героя кашицу;

---

[174] Возможно, что не все эти члены и вещи гигантов были связаны с именем Гаргантюа. Например, «Chaire (или Chaise) de Gargantua» и «Saint Pierre de Vorangeville» (ее показывают здесь и поныне) на одной карте XII в. отмечена просто как «Curia Gigantes».

чашу эту, прибавляет автор, можно видеть и сейчас в Бурже. В настоящее время в Бурже ничего подобного не существует, но до нас дошло свидетельство XIV в., что там действительно существовал громадный камень в форме бассейна, называвшийся «Scutela gigantis»; в него один раз в году продавцы вина («crieurs de vin») наливали вино для бедных. Рабле, следовательно, взял этот образ из действительности[175]. |

с. 453 Кроме телесного гротеска «Великой Хроники», нужно еще упомянуть об «Ученике Пантагрюэля» — анонимной книге, вышедшей в 1537 году. Книга эта отражала влияние самого Рабле и влияние Лукиана («Истинные истории»); но рядом с этим есть здесь и народно-праздничный момент и непосредственное влияние устной традиции легенд о великанах. Эта книга оказала обратное влияние на Рабле.

Нужно подчеркнуть роль народно-праздничных великанов. Великан был обычной фигурой ярмарочного балаганного репертуара (где он, рядом с карликом, остается и до настоящего времени). Но он был также обязательной фигурой в карнавальных процессиях, в процессиях «праздника тела господня» и др.; на исходе средних веков ряд городов имел наряду с постоянными «городскими шутами» и постоянных «городских великанов», или даже «семейство великана», содержавшихся на городской счет и обязанных выступать во всех народно-праздничных процессиях. Этот институт городских великанов в ряде городов и даже сел северной Франции и особенно Бельгии дожил еще и до XIX в.: например, в Лилле, Дуэ, Касселе в Куртре и др. В Касселе в 1835 г. на празднестве, установленном в память голода 1638 г., участвовал великан, присутствовавший при церемонии бесплатной раздачи супа всему населению. Эта *связь великанов с едой* очень характерна. В Бельгии были особые праздничные «песенки про великана», где *образ великана* тесно связывался *с домашним очагом и приготовлением пищи*. |

---

[175] Большой фольклорный материал о разъятом каменном теле гиганта и его утвари дает *Salomon Reinach* «Cultes, Mythos et Religions», т. III (1908 г.), стр. 364–433: «Les monuments de pierre brute dans le langage et les croy-
с. 453 ances | populaires». См. также *Paul Sébillot* «Le Folk-Lore de France», т. I,
с. 454 стр. 300–412: «Les Rochers et Pierres. | Les empreintes merveilleuses».

с. 454 Фигура народно-праздничного великана, составлявшая неотъемлемый момент площадных народных увеселений и карнавальных церемониалов, была, конечно, отлично знакома Рабле, хотя у нас и нет каких-либо специальных данных по этому вопросу. Были ему известны также и различные местные легенды о великанах, до нас не дошедшие. В романе упоминаются имена легендарных великанов, говорящие об особой связи их с едой и глотанием: «Engoulevent», «Heppemouche», «Maschefain».

Рабле знал, наконец, отлично античные образы гигантов, о чем мы уже говорили; особо нужно подчеркнуть его знакомство с сатировой драмой, т. е. «Циклопом» Еврипида, на которого он ссылается в своем романе два раза.

Таковы источники, связанные с образом гигантов. Мы полагаем, что для Рабле наибольшее значение имели народно-праздничные фигуры великанов. Они пользовались громадной популярностью, были знакомы всем и каждому, были глубоко проникнуты атмосферой народно-праздничной площадной вольности, наконец, они были тесно связаны с народными представлениями о материально-телесном избытке и изобилии. Образ и атмосфера праздничного ярмарочного великана безусловно оказали влияние и на обработку легенды о Гаргантюа в народной книге — «Великой Хронике». Влияние народных великанов в их ярмарочной и площадной трактовке на образы великанов в первых двух книгах романа Рабле представляется нам несомненным. |
с. 455 Что касается до «Великой Хроники», то ее влияние носило более внешний характер и сводилось, в сущности, к простому заимствованию ряда моментов чисто сюжетного характера.

Одна из самых* важных групп источников гротескно-телесных образов — цикл легенд и литературных памятников, связанных с так называемыми «индийскими чудесами». Образы индийских чудес оказали определяющее влияние на всю средневековую фантастику; влияние их — прямое и косвенное — мы находим и в романе Рабле. Проследим* вкратце историю традиции «индийских чудес».

Первым собравшим все рассказы о чудесах Индии был живущий в Персии грек — Ктесиас Книдский, врач короля Артаксеркса. Он жил в IV в. до н. э. Он собрал все рассказы о сокровищах, о чудесной флоре и фауне, о необычайном

телосложении обитателей Индии. Произведение Ктесиаса до нас не дошло, но оно было использовано Лукианом (в его «Истинных историях»), Плинием, Исидором Севильским и другими.

Во II в. н. э. в Александрии возник «Physiologus», также до нас не дошедший. «Физиолог» — естественная история, смешанная с легендами и чудесами. Здесь описываются минералы, растения и животные. «Царства природы» здесь часто смешиваются самым гротескным образом. «Физиолог» был широко использован в последующем, в частности, Исидором Севильским, который послужил основным источником для средневековых «Бестиариев».

Сводка всего этого легендарного материала была произведена в III веке н. э. псевдо-Каллисфеном. Существуют две латинских версии псевдо-Каллисфена: одна Юлиуса Валериуса,
с. 456 составленная около 300 г., и другая, под названием «Histo|ria de praeliis Alexandri magni», составленная в X в. В дальнейшем сводка каллисфеновских легенд входит в «De imagine mundi» ⟨d'⟩Honoré d'Autun (первая половина XII в.), в «Mapemonde» Pierre'a (1217), в «Livres dou tresor» Брюнетто Латини (середина XIII в.) и, наконец, в последующем «Image du monde» Gautier de Metz'a.

Названные космографические работы средневековья были глубоко проникнуты гротескной концепцией тела, унаследованной в основном у каллисфеновской сводки «индийских чудес».

Легенды об индийских чудесах проникают, далее, в рассказы о путешествиях, как действительных (например, Марко Поло), так и вымышленных (например, в чрезвычайно популярную книгу Жана де Мандевиля). В XIV в. все эти путешествия были объединены в сводном манускрипте под заголовком: «Merveilles du Monde». В этом манускрипте имеются интересные миниатюры, изображающие типично гротескные образы людей. Эти легенды были также собраны в новое время* в «Speculum historiale» Vincent de Beauvais: произведение это существует во множестве списков⟨,⟩ и в 1473 г. оно было отпечатано в Страсбурге. Наконец, индийские чудеса проникают в поэму, написанную александрийским стихом⟨,⟩ — «Li romans d'Alexandre».

Так складывается и распространяется восточная фантастика средних веков. Она определила мотивы многочисленных миниатюр, иллюстрирующих рукописи, а также и скульптурные изображения в церквах и соборах.

Какой характер носят все эти индийские чудеса? Легенды рассказывали о сказочных богатствах, об исключительной природе Индии, а также и о чудесах чисто фантастического порядка: о дьяволах, изрыгающих пламя, магических травах, о зачаро-
с. 457 ванном лесе, об источнике юности. Большое | место занимает описание животных. Рядом с реальными (слон, лев, пантера и др.) подробно описываются и фантастические — драконы, гарпии, ликорны, фениксы и др. Так, Мандевиль подробно описывает грифона, Брунетто Латини — дракона. Между прочим, в XV в. в Sainte-Chapelle показывали чудеса, привезенные с востока: чучело крокодила, яйца страуса, рога ликорна, ногу грифона, убитого Готфридом Бульонским.

Но особо важное значение имеет для нас описание невиданных человеческих существ. Существа эти носят чисто гротескный характер. Некоторые из них наполовину являются животными, например, гиппоподы, ноги которых снабжены копытами, сирены, циноцефалы, лающие вместо того, чтобы говорить, сатиры, оноцентавры и др. Дается, следовательно, целая галерея образов *смешанного тела*. Есть здесь, конечно, и великаны, и карлики, и пигмеи. Есть, наконец, люди, наделенные разнообразными уродствами: сциоподы, имеющие одну ногу, леуманы, лишенные головы, с лицом на груди; есть люди с одним глазом на лбу, есть и с глазами на плечах, с глазами на спине, есть шестирукие люди, есть такие, которые едят с помощью носа и т. п. Все это — необузданное гротескное *анатомическое фантазирование*, столь излюбленное в средние века.

Такое анатомическое фантазирование, такую свободную игру телом и его органами любил и Рабле: достаточно вспомнить его пигмеев, рожденных из газов Пантагрюэля, у которых сердце расположено недалеко от заднего прохода, чудовищных детей Антифизис, знаменитое описание Каремпренана и т. п. Во всех этих образах проявляется тот же характер анатомического фантазирования. |

с. 458 Очень важная особенность легенд о чудесах Индии — их существенная связь с мотивом преисподней. Множество демонов, появляющихся в лесах и долинах Индии, заставляло предполагать, что в некоторых местах здесь скрыты *отверстия, ведущие в ад*. Средневековье было также уверено, что именно здесь⟨,⟩ в Индии⟨,⟩ находился земной рай, т. е. место первоначального пребывания Адама и Евы: его помещали в трех днях пути от фонтана юности. В «Iter ad Paradisum» рассказывается, что Александр Македонский видел в Индии замкнутую со всех сторон наглухо «обитель праведных», где они будут обитать до страшного суда. В легендах о пресвитере Иоанне и его царстве (оно локализовалось в Индии) также рассказывается о путях в преисподнюю и в земной рай. Через царство пресвитера Иоанна протекала река Physon, истекающая из земного рая. Наличие путей и отверстий (trous), ведущих в ад или в земной рай, создает совершенно особый характер пространства этих чудесных стран. Это связано с общей особенностью художественно-идеологического восприятия и осмысления пространства в средние века. *Пространство построено как гротескное тело: оно состоит из высот и провалов. Глухая плоскость земли все время разбивается стремлением в верх или в низ — в земные глубины, в преисподнюю. В этих отверстиях и глубинах, как во рту Пантагрюэля, предполагают существование другого мира. Странствуя по земле, искали ворот или дверей, ведущих в другие миры. Классическое выражение таких странствий — замечательное «Путешествие святого Брендана», о котором мы будем говорить в следующей главе. В народных
с. 459 ле|гендах это земное пространство, состоящее из высот и провалов («дыр»), в большей или меньшей степени отелеснивалось.

Все это создавало специфический характер средневековой топографии, о которой мы упоминали, и особое представление о космосе. К этим вопросам мы еще обратимся в следующей главе.

Круг легенд об индийских чудесах пользовался исключительною популярностью в средние века. Кроме названной нами космографической литературы в широком смысле (включая и литературу путешествий), он оказал громадное влияние и на все литературное творчество средних веков. Более того, индийские

чудеса нашли могучее отражение и в изобразительных искусствах: они определили мотивы многочисленных миниатюр, иллюстрирующих рукописи, стенных и скульптурных изображений в соборах и церквах.

Таким образом, благодаря* индийским чудесам, гротескное тело было привычным для воображения и для глаза средневекового человека. И в литературе и в изобразительных искусствах он повсюду встречал смешанное тело, встречал причудливейшее анатомическое фантазирование, свободную игру членами человеческого тела и его внутренними органами. Нарушение всех границ между телом и миром было для него также привычным.

Индийские чудеса, таким образом, очень важный источник гротескной концепции тела. Нужно сказать, что в эпоху Рабле легенды эти были еще живы и возбуждали всеобщий интерес.
с. 460 Они нашли свое позднее выражение в «Liber cronicarum», | изданной в Нюрнберге в 1493 г., и в «Merveilles de l'Inde» Jehan Wauquelin'a.

В последней главе «Пантагрюэля» Рабле, набрасывая дальнейший план своего романа, намечает эпизод путешествия своего героя в страну пресвитера Иоанна, т. е. в Индию; за этим должен был непосредственно следовать эпизод разгрома преисподней, вход в которую и находился, очевидно, в стране пресвитера Иоанна. Таким образом, в самом первоначальном замысле романа индийским чудесам предназначалась значительная роль. Особенно велико, конечно, прямое и косвенное влияние легенд об индийских чудесах на гротескную анатомическую фантастику Рабле.

Другим очень важным источником гротескной концепции тела была средневековая мистерийная сцена, в особенности же*, конечно, дьяблерии.

Образ тела в дьяблериях *гротескный*. Очень часто фигурирует *разъятое на части тело*, *поджаривание*, *сжигание*, *проглатывание* тела. Например, в той же мистерии «Actes des Apostres», в которой мы впервые встречаем дьяволенка Пантагрюэля, Люцифер приказывает дьяволам изжарить нескольких евреев, при этом дается весьма длинное и подробное описание тех способов, какими они

должны быть изжарены. В другой мистерии — «Mystère de Saint Quentin» — дается длинное перечисление глаголов — их более ста, — выражающих различные телесные пытки*: «Ilz seront ars en fus, / Escartelés, multilés, départie...». Здесь, таким образом, производится гротескное разъятие, анатомизирование тела. У Рабле есть образы пожирания грешных душ,
с. 461 безусловно связанные с дьяб|лериями. Мы уже говорили о телесно-гротескном характере оформления образов чертей и их телодвижений в дьяблериях.

Исключительно важное значение, как источник гротескной концепции тела, имело самое устройство мистерийной сцены. Сцена эта отражала средневековые представления об иерархической организации мирового пространства. Передний план сцены занимала особая конструкция, род галереи, служившая первым этажом сцены. Самая галерея эта обозначала землю. Задний план сцены занимал, на некотором возвышении, рай, небо (теперь это название сохранилось не для сцены, а для самой высокой части мест для публики, т. е. для галерки, райка). Под галереей же, изображавшей землю, находилось углубление ада. Оно было устроено в виде широкой занавеси, на которой была изображена громадная и страшная голова чорта («Эрлекина»). Занавес этот раздвигался с помощью шнуров⟨,⟩ и дьяволы выскакивали оттуда через разинутую пасть сатаны (иногда и через глаза) и прыгали на галерею, представлявшую землю. Один автор мистерии дает такое сценическое указание (от 1474 г): «Enfer faict en manière d'une grande gueule se cloant et ouvrant quant besoig en est»[176].

Таким образом, разинутая пасть есть именно то, что непосредственно видели перед собою все зрители мистерий. Ведь этот вход в ад помещался по самой середине передс. 462 него | плана сцены, т. е. как раз на уровне глаз зрителей. Эта «адова пасть» («la gueule d'Enfer», как она обычно называлась) приковывала к себе все внимание средневековой публики. Все

[176] См. также изображение сцены «Страстей господних», дававшихся в Валенсии в 1547 г., приложенное к «Histoire de la langue et de la litt.⟨érature⟩ fr.⟨ançaise⟩» Под ред. Petit de Julleville (1900 г., т. II, стр. 415–417).

любопытство было сосредоточено именно на ней. Мы уже говорили, что дьяблерия — эта народно-площадная часть мистерий — пользовалась всегда исключительным успехом у широких кругов народа и часто заслоняла от них остальную мистерию. Поэтому такая организация мистерийной сцены не могла не оказывать большого влияния на художественное восприятие пространственного мира у широкой средневековой публики: *публика сроднилась с образом разинутой пасти в ее космическом аспекте*, приучилась смотреть в эту раскрытую пасть и ждать именно оттуда появления самых интересных и гротескных действующих лиц. Учитывая громадный удельный вес мистерийной сцены в художественно-идеологической жизни позднего средневековья, можно прямо сказать, что образ разинутой пасти сросся с художественным представлением как о самом мире, так и с представлением об его театрально-зрелищном аспекте*.

Otto Driesen, посвятивший сценической пасти «Эрлекина» ряд прекрасных страниц своей книги «Ursprung des Harlekin», воспроизводит в ней на стр. 149 (рис. 1) набросок балета XVII в. (этот набросок сохранился в архиве парижского оперного театра). Здесь в самом центре сцены находится громадная голова с разинутой пастью. Внутри разинутой пасти сидит чертовка, два чорта выглядывают из глаз, по одному чорту сидят в ушных раковинах, вокруг головы пляшут черти и клоуны. Этот набро-
с. 463 сок гово|рит о том, что и в XVII в. образ громадной разинутой пасти и сценические действия в этой пасти были еще обычными и вполне понятными. Между прочим Driesen указывает, что еще в его время выражение «плащ Арлекина» («manteau d'Arlequin») служило техническим термином в парижских театрах для обозначения всего переднего плана сцены.

Таким образом, топография мистерийной сцены была в основной своей части гротескно-телесной топографией. Не подлежит никакому сомнению, что разинутый рот, как ведущий образ «Пантагрюэля», связан не только с традиционным ядром образа этого героя (бросание соли в рот и т. п.), но и с разобранным нами устройством мистерийной сцены. В организации образов Рабле, безусловно, отражается гротескно-телесная топография этой сцены. В раблезистской литературе, насколько нам

известно, никто не отметил ведущую роль разинутого рта в первой книге Рабле и не сопоставил этого с организацией мистерийной сцены. Между тем факт этот чрезвычайно важен для правильного понимания Рабле: он свидетельствует о том, какое громадное влияние имели театральные народно-зрелищные формы на его первое произведение и на весь характер его художественно-идеологического видения и мышления. Он показывает также, что *образ разинутого рта* в его гротескно-космическом значении, столь странный и непонятный для нового читателя, для современников Рабле был *глубоко близким и понятным*: он был совершенно *привычен для глаза*, привычен был и его универсализм, и его с. 464 космические связи, привычно было и то, что из этого | разинутого рта выскакивают гротескные фигуры на сцену, на ко⟨то⟩рой изображаются мировые события библейской и евангельской драмы. Понятно и наглядно было также топографическое значение этого разинутого рта, как ворот в преисподнюю. Таково значение мистерийной сцены и дьяблерий для развития гротескной концепции тела (на поздних этапах этого развития).

Некоторое влияние на развитие гротескно-телесных представлений оказывали реликвии, игравшие громадную роль в средневековом мире. Можно сказать, что по всей Франции (да и по всему средневековому христианскому миру) были разбросаны части тела святых. Не было такой церквушки или монастыря, где не хранилась бы такая реликвия, т. е. часть или частичка тела, иногда весьма причудливая (например, капля молока из груди богоматери, *пот* некоторых святых, о котором упоминает и Рабле); хранились ноги, руки, головы, зубы, волосы, пальцы и т. п. — можно дать длиннейшее гротескное перечисление органов разъятого тела. В эпоху Рабле высмеивание реликвий было весьма распространено, особенно, конечно, в протестантской сатире; даже агеласт Кальвин написал род памфлета о реликвиях, не лишенный комических тонов.

Расчлененное тело святого в средневековой литературе не раз давало повод для гротескных образов и перечислений. В одной из лучших средневековых пародийных травестий — в «Tractatus Garsiae Toletani» (1099 г.), о которой мы уже говорили, герой ее, богатый архиепископ симонист из Толедо, привозит в Рим

в подарок папе чудодейственные реликвии святых мучеников
465 Руфина и Альбина. | На языке травестий и пародий того времени эти несуществующие святые обозначали золото и серебро. Изображается особая любовь папы к этим святым. Он прославляет их и просит нести к нему все драгоценные останки этих святых, давая при этом совершенно гротескное перечисление частей расчлененного тела: «de renibus Albini, de visceribus Rufini, de ventre, de stomachi, de lumbis, de ungue, de humeris, de pectore, de costis, de cervice, de cruribus, de bracchius, de collo, quid plura? De omnibus membris duorum martirum». Мы видим, что уже в XI в. реликвии давали повод для чисто гротескной анатомии разъятого тела.

Средневековая латинская рекреативная литература вообще была очень богата образами гротескной анатомии. Мы уже говорили о пародийной грамматике, где все грамматические категории осмысливались в большинстве случаев в плане телесного низа. Обновление абстрактных категорий и отвлеченных философских понятий в материально-телесном плане вообще чрезвычайно характерно для рекреативной литературы средневековья. В знаменитом диалоге Соломона и Маркольфа (этот диалог цитирует и Рабле в «Гаргантюа»)[177] моральным и высоким изречениям Соломона противопоставляются ответы плута Маркольфа, в большинстве случаев переносящие вопрос в весьма грубую материально-телесную сферу, например:

15. Salomon. Subtrahe pedem tuum a muliere titigiosa.
Marcolf. Subtrahe nasum tuum a culo jussoso!
128. Salomon. Celum quando nubilat, pluviam facere vult.
Marcolf. Canis quando crupital, cacare vult. |

166 Здесь в большинстве случаев производится телесно-топографическое перемещение понятий из верхней сферы в нижнюю.

Приведу еще один интересный пример средневековой гротескной анатомии. С XIII в. (и по XVII ⟨в.⟩) почти во всех странах

[177] До нас дошла и старо-французская версия этого диалога «Les Ditz de Salom avec les responses de Maron» (XIII век).

Европы было очень распространено стихотворение «Завещание осла». В нем осел, умирая, завещает различные части своего тела различным социальным и профессиональным группам средних веков, начиная с папы и кардиналов. Таким образом здесь дается расчленение тела, сопровождающееся соответствующим расчленением социальной иерархии. До нас дошло две редакции этого произведения, одна длинная, другая значительно короче. Приведем соответствующее место из короткой редакции: «Caput do papalibus, aures cardinalibus, vocem cantoribus, merdem stercorantibus, ossa lustralibus, Cutem Scharhansibus». В более длинной редакции перечисление частей ослиного тела занимает 15 строк. Источник этой гротескной анатомии ослиного тела весьма древен. По свидетельству Иеронима⟨,⟩ уже в IV в. н. э. среди школяров было распространено «Завещание свиньи» («Testamentum porcelli»). Это древнее завещание переписывалось и в средние века (оно дошло и до нас); оно-то, по⟨-⟩видимому, и послужило главным источником «Завещания осла».

В подобных травестиях, как «Завещание осла», интересно *сочетание расчленения тела с расчленением общества*. Это — пародийная травестия древнейших и распространеннейших мифических представлений о происхождении
с. 467 различ|ных социальных групп из различных частей тела божества (древнейший памятник этой социально-телесной топографии — Ригведа), в большинстве случаев жертвенно разъятого[178]. Здесь, вместо тела божества, дано в этой роли *тело осла*. *Осел* также, как мы уже говорили, очень древняя традиционная *травестия божества*. В средневековых травестиях роль осла, его органов, ослиного крика, криков понукания осла — громадна. У Рабле мы встречаем крики

[178] В Ригведе (X, 90) изображается возникновение мира из тела человека Пуруши (Purusha): боги принесли Пурушу в жертву и разъяли его тело на части, согласно технике жертвенного разъятия; из различных частей тела возникли различные группы общества и различные явления: изо рта — брахманы, из рук — воины, из глаз — солнце, из головы — небо, из ног — земля и т. п. В христианизованной германской мифологии мы встречаем аналогичную концепцию, но только здесь тело создается из различных частей мира: тело Адама создано из 8-ми частей — мясо из земли, кости из камней, кровь из моря, волосы из растений, мысли из облаков и т. п.

погонщиков осла; несколько раз встречается и очень характерное ругательство «Vietdaze», т. е. ослиный фалл. Топографический характер этого бранного выражения совершенно очевиден. Упомянем еще раблезианское выражение: «Это так же трудно, как извлечь некий звук (pet) из зада мертвого осла».
с. 468 Это — свое|образное потенцирование (возведение в высшую степень) топографического низа: *зад*, да еще *ослиный*, да еще *мертвого осла*. Подобные потенцированные ругательства встречаются в раблезианском языке неоднократно.

Очень важным источником гротескной концепции тела являются божба, клятвы, ругательства и бранные выражения всякого рода. Об этих явлениях мы уже много говорили, поэтому здесь ограничимся лишь некоторыми дополнительными словами.

Во всяком бранном выражении всегда заложен в той или иной телесно-топографической форме *образ чреватой смерти*. Наш анализ «Пантагрюэля» показал, что одна из основных тем этой книги — *тема рождающей смерти*: первая смерть, обновившая плодородие земли, рождение Пантагрюэля, задушившего свою мать(,) и т. п. Эта тема все время варьируется в разнообразнейших телесно-топографических образах и переходит, не теряя телесного выражения, в тему исторической смерти и обновления: сожжение рыцарей, превращение смерти и войны в пир, развенчание короля Анарха и т. п. Строго говоря, как это ни парадоксально звучит, перед нами — *развернутое ругательство: весь мир показан как чреватая и рождающая смерть*.

В народно-праздничной карнавальной атмосфере, в которой строились образы Рабле, бранные выражения были искрами, разлетающимися в разные стороны от того великого пожара, который обновлял мир. Недаром на празднике огня — «Moccoli» и звучало у каждой потушенной свечки «sia ammazzato» с радостной интонацией. Нужно сказать, что форма веселой брани,
с. 469 веселых проклятий, веселого срамословия космических | сил, имевшая первоначально культовый характер, в последующие эпохи играла существенную роль в системе образов, отражавших *борьбу с космическим страхом*. Ведь древнейшая обрядовая брань и осмеяние были именно бранью и

осмеянием *высшей силы* — солнца, земли, царя, полководца. Элемент этого сохранялся еще в площадной праздничной брани эпохи Рабле.

Одним из очень важных источников гротескного образа тела были формы *площадной народной комики*. Это — большой и разнообразный мир, которого мы можем коснуться здесь лишь бегло. Все эти «bateleurs», «trajectaires», «teriac leurs» etc. были гимнастами, фокусниками, шутами, вожаками обезьян (животные, гротескно травестирующие человека), продавцами универсальных медицинских средств. Мир культивируемых ими комических форм был ярко выраженным телесно-гротескным миром. Ведь и сегодня еще гротескное тело полнее всего сохранилось в балаганах и отчасти в цирке.

К сожалению, формы французской народной комики нам лучше знакомы по более поздним явлениям XVII в. (Tabarin, Bruscambille, Turlupin), когда они уже подверглись влиянию итальянской импровизированной комедии. Комедия эта, правда, сохраняла гротескную концепцию тела, но она все же была несколько сглажена и ослаблена чисто литературными влияниями. Зато в «lazzi», т. е. во всех внесюжетных элементах этой комедии, гротескная концепция тела развертывается во всю ширь.

Мы разобрали в начале этой главы сценку из итальянской комедии с заикой и арлекином. Комика этой сценки заключает-
с. 470 ся в том, что произнесение трудного слова было | разыграно как *родовой акт*. Это — очень типичное явление старой народной комики. Вся *логика движений* народно-комического тела (это до сих пор еще можно наблюдать в балаганах и в цирке) есть *телесно-топографическая логика*. Система движений этого тела ориентирована в отношении *верха и низа*: это — полеты и падения (провалы). Ее простейшее выражение — так сказать «*первофеномен*» народной комики — *движение колесом, т. е. непрерывное перемещение телесного верха в низ и обратно*. Это проявляется и в целом ряде других простейших движений балаганного клоуна: *зад упорно стремится занять место головы, а голова — место зада*. Другое выражение того же принципа — громадная

роль изнанки, наоборот, шиворот-навыворот в движениях и действиях народно-комического тела. Более глубокий и тонкий анализ обнаружил бы во многих традиционных и типических жестах и трюках этой комики такое же разыгрывание родового акта, какое мы наблюдали в разобранной нами сценке. Более того, в основе огромного большинства традиционных жестов и трюков лежит более или менее отчетливо выраженное разыгрывание трех основных актов жизни гротескного тела: полового акта, агонии-издыхания (в его гротескно-комическом выражении: высунутый язык, бессмысленно выпученные глаза, задыхание, предсмертные хрипы и т. п.), родового акта. Притом очень часто эти три акта переходят друг в друга*, поскольку их внешние симптомы и выражения в значительной мере совпадают (потуги и напряжение, выпученные глаза, пот, дрыганье руками и ногами и т. п.). Это — своеобразная комическая игра в смерть—роды—воскресение одного и того же тела; тело это все время падает в могилу и снова подымается | над землею, непрерывно движется с низу в верх (обычный трюк — мнимая смерть и неожиданное воскресение клоуна). Телесная топография в народной комике неразрывно сплетается с топографией космической: в организации балаганного и циркового пространства, в котором движется комическое тело, мы прощупываем те же топографические члены, что и в строении мистерийной сцены: землю, преисподнюю и небо (но, конечно, без христианского осмысления их, свойственного мистерийной сцене); прощупываются здесь и космические стихии: воздух (акробатические полеты и трюки), вода (плаванье), земля и огонь.

с. 471 (на полях, у строки «дает в могилу и снова подымается | над землею»)

Гротескный характер носит и оформление народно-комического тела. Мы упоминали в предыдущей главе о своеобразном образе «толстого Гильома» (Gros Guilliome), воплощавшего в себе вино и хлеб. Это оформление фигуры толстого Гильома очень наглядно показывает общую тенденцию оформления фигур народной комики — стереть границу между телом и вещью, телом и миром и акцентуировать какую-нибудь гротескную часть тела (живот, зад, рот).

И *в словесном* репертуаре народной комики мы* повсюду находим выражение гротескной концепции тела: специфическую непристойность, брань и проклятия, снижающие травестии, разъятое на части тело и т. п. Вполне понятно, что народная комика была одним из* существенных источников раблезианских гротескно-телесных образов.

Несколько слов об эпической гротескной анатомии. Античный эпос, средневековый эпос и рыцарский роман вовсе не были чужды гротескной концепции тела. Образы расчлененного тела, подробные анатомические описания нанесенных ран и ударов с. 472 здесь совершенно обычные явления. Эти анато|мические описания ран и смертей становятся в эпосе даже чем-то каноническим (под влиянием Гомера и Вергилия). Ронсар в предисловии к «Франсиаде» говорит: «Si tu veux faire mourir sur le champ quelque capitaine ou soldat, il le faut navrer *au plus mortel lieu du corps*... et en cela *tu dois être bien anatomiste*». Но эта гротескная анатомизация тела в эпосе очень скованная, так как тело здесь слишком индивидуализовано и замкнуто. Здесь есть только пережитки в гротескной концепции, уже побежденной новым телесным каноном.

Существенное влияние на гротескную концепцию тела оказали Плиний, Афиней, Макробий, Плутарх, т. е. главным образом литература античных застольных бесед. В этих беседах повсюду рассеяны существенные моменты гротескного тела и гротескных телесных процессов. В тематике застольных бесед такие явления, как совокупление, беременность, роды, еда, питье, смерть, играли ведущую роль.

Но из всех античных авторов на гротескную концепцию тела у Рабле наибольшее влияние оказал Гиппократ, точнее — «Гиппократов сборник». Касалось это влияние не только философско-медицинских воззрений Рабле, но даже его образов и его стиля.

«Гиппократов сборник» по своему составу далек от единства: здесь объединены произведения, вышедшие из разных школ; с точки зрения философско-медицинской здесь имеются существенные различия в понимании человеческого тела, природы болезней, методов лечения. Но при всех этих различиях основной концепцией тела во всех работах сборника остается

с. 473 гротескная концепция: граница между телом | и миром ослаблена, тело освещается по преимуществу в моменты своей незавершенности и открытости; внешний облик его не отрывается от внутрителесного аспекта; все время фиксируется обмен между телом и миром. Громадное значение получают всевозможные выделения организма, игравшие такую большую роль в гротескном образе тела.

Учение о четырех элементах было тою плоскостью, где стирались границы между телом и миром. Вот небольшой отрывок из произведения «О ветрах» (de flatibus): «Тела людей и прочих живых существ питаются троякого рода питанием; имена этого питания таковы: пища, питье, дух (пневма). И духи, которые находятся в телах, называются ветрами, а вне тела — воздухом. Этот последний — величайший властитель всего и во всем, и важно рассмотреть его силу. Действительно, ветер есть течение и излитие воздуха. Поэтому, когда обильный воздух произведет сильное течение, тогда силою его дуновения деревья вырываются из земли с корнем, море вздымается волнами и огромные нагруженные корабли бросаются вверх туда и сюда... Действительно, что лежит между небом и землею, все это полно духом, и он является причиною зимы и лета, будучи в продолжении зимы сгущенным и холодным, а летом мягким и спокойным. Но больше того, дух направляет путь солнца, луны и звезд. Ибо дух — пища для огня, а лишенный его огонь существовать не может, так что дух, сам по себе вечный и тонкий, производит вечное течение солнца... Итак, почему воздух имеет такую силу во всем прочем, — об этом было сказано. Но и для смертных он есть причина жизни, а для больных — болезней. И для всех тех столь
с. 474 велика необходимость в духе, | что если человек будет воздерживаться от всех других яств и питий, все-таки он сможет продолжать свою жизнь два, три и даже больше дней, но если он заградит пути духа в тело, то человек умрет даже в малую часть дня, — до того велика необходимость духа в теле... Но с многими кушаньями необходимо также входит и много духа, ибо со всем тем, что едят или пьют, входит

дух в большем или меньшем количестве. И это очевидно из того, что *отрыжки* у многих случаются после еды и питья без сомнения потому, что заключенный *воздух бежит назад*, разорвавши те пузыри, в которых он скрывался»[179].

Автор этой работы признает воздух основной стихией тела. Но эту стихию он мыслит, конечно, не в обезличенной физико-химической форме, а *в ее конкретных и наглядно-образных проявлениях*: он показан как ветер, швыряющий нагруженные корабли, как воздух, направляющий движение солнца и звезд, как основной жизненный элемент человеческого тела. *Космическая жизнь и жизнь человеческого тела здесь необычайно сближены и даны в своем наглядно-образном единстве — от движения солнца и звезд до человеческой отрыжки*; и солнечный путь и отрыжка порождаются одним и тем же конкретным и ощутимым воздухом. В других произведениях сборника в этой же роли медиума с. 475 между телом и кос|мосом выступают другие стихии — вода или огонь.

В работе «О воздухах, водах и местностях» («De aere, aquis, locis») есть такое место: «Относительно земли дело обстоит так же, как и относительно людей. В самом деле, где времена года производят весьма большие и весьма частые перемены, там и местность является весьма дикой и весьма неравномерной, и в ней ты можешь найти весьма многие и заросшие горы, а также поля и луга. Но где времена года не слишком разнообразны, там и страна эта бывает весьма равномерна. *Также дело обстоит и по отношению к людям*, если кто обратит внимание на это. Действительно, *есть некоторые натуры, похожие на места гористые, лесистые и водянистые, а другие на места голые и безводные; некоторые носят натуру лугов и озер, а некоторые подходят к природе равнин и*

[179] Цитирую по русскому переводу: «Гиппократ. Избранные книги. Перевод с греческого проф. В. И. Руднева. Ред. вступ. статьи и прим. проф. В. П. Карпова». Гос. Изд. биологической и медицинской литературы, 1936 г., стр. 264–267.

мест обнаженных и сухих, ибо времена года, которые разнообразят природу внешним образом, различаются между собой; и если между собою они окажутся многоразличными, то произведут многообразные и многочисленные формы людей»[180].

В этом отрывке границы между телом и миром ослабляются по другой линии: по линии *родства и конкретного сходства человека с природным пейзажем, с земным рельефом*. В трактате «Гиппократова сборника» — «О числе семь» дается еще более гротескный образ: *земля здесь изображена как большое человеческое тело, голова — это Пелопонес, Истм — позвоночник и т. п.* Каждая *географическая часть земли* — страна — соответствует определенной *части тела*; все телесные, бытовые и духовные особенности населения этих стран всецело зависят от их *телесной локализации*. |

с. 476 Античная медицина, представленная в «Гиппократовом сборнике», придавала исключительное значение всякого рода выделениям. Образ тела для врача — это прежде всего образ тела, выделяющего из себя мочу, кал, пот, слизь, желчь. Далее, все телесные явления от испражнений до выражения лица больного связываются с *последними событиями жизни и смерти тела*: они воспринимаются как показатели исхода борьбы между жизнью и смертью в теле больного. Как показатели и факторы этой борьбы *самые ничтожнейшие проявления тела оказываются в одной плоскости и на равных правах с констелляциями небесных светил, с нравами и обычаями народов*. Вот отрывок из первой книги «Эпидемий»: «Что касается до всех тех обстоятельств при болезнях, на основании которых должно устанавливать диагноз, то все это мы узнаем из общей природы всех людей и собственной всякого человека... Кроме того, из общего и частного *состояния небесных светил и всякой страны, из привычек, из образа питания, из рода жизни, из*

[180] Op. cit., стр. 293–294.

возраста каждого больного, из речей больного, нравов, молчания, мыслей, сна, отсутствия сна, из сновидений, какие они и когда появляются, из подергиваний, из зуда, из слез, из пароксизмов, из извержений, из мочи, из мокроты, из рвоты. Должно также смотреть на переломы в болезнях, из каких какие происходят, и на отложения, ведущие к гибели или разрешению, далее, — пот, озноб, похолодание тела, кашель, чихание, икота, вдохи, ветры беззвучные или с шумом, истечение крови, геморрои»[181].

Приведенный отрывок чрезвычайно характерен для «Гиппократова сборника»; он объединяет в одной плоскости |
с. 477 показателей жизни и смерти, разнообразнейшие по своим иерархическим высотам и тонам явления — от состояния небесных светил до чихания и испускания ветров больным. Характерен и динамический ряд, перечисляющий отправления тела. Такие ряды, безусловно навеянные Гиппократом, мы неоднократно встречаем у Рабле. Например, Панург так восхваляет полезные свойства зеленого соуса: «Желудок ваш хорошо варит, — прекрасно работает, изобилует ветрами; кровь выходит без затруднения, вы кашляете, плюете, вас рвет, вам зевается, сморкается, дышится, вдыхается и передыхается очень легко. Вы храпите, потеете и пользуетесь тысячей других преимуществ, предоставляемых для нас пищей подобного рода».

Подчеркнем еще знаменитую — facies hippocratica — «Гиппократов лик». Здесь лицо является не выражением субъективной экспрессии, не чувств и мыслей больного, а показателем объективного факта близости смерти. Лицом больного говорит не он сам, а жизнь-смерть, принадлежащая к над'индивидуальной сфере родовой жизни тела. Лицо и тело умирающего перестают быть самими собой. Степень сходства с самим собою определяет степень

[181] Op. cit., стр. 347.

близости или *отдаленности смерти*. Вот замечательный отрывок из «Прогностик»: «В острых болезнях должно вести наблюдение следующим образом. Прежде всего — *лицо больного*, похоже ли оно на лицо здоровых, а в особенности *на само себя*, ибо последнее должно считать самым лучшим, а то, которое наибольше от него отступает, самым опасным. Будет оно таково: *нос острый, глаза впалые, виски вдавленные, уши холодные и стянутые, мочки ушей отвороченные, кожа на лбу твердая, натянутая и сухая, и цвет* с. 478 *все|го лица зеленый, черный или бледный, или свинцовый*»[182]. Или: «Если же сморщится веко, или посинеет, или побледнеет, а также губа или нос, то должно знать, что это смертельный знак. Смертельный также признак — губы распущенные, висящие, холодные и побелевшие».[183] Приведем, наконец, такое замечательное описание *агонии* из «Афоризмов» (отдел восьмой, афоризм 18): «Наступление же смерти бывает, если теплота души вверху пупа восходит к месту выше грудобрюшной преграды, а вся влага будет сожжена. Когда легкие и сердце потеряют влагу, то, после скопления теплоты в смертоносных местах, дух теплоты массою испаряется оттуда, откуда он всецело господствовал во всем организме. Затем душа частью через кожу, частью через все отверстия в голове, откуда, как мы говорим, идет жизнь, покидает вместе с желчью, кровью, мокротой и плотью телесное жилище, холодное и получившее уже вид смерти»[184].

В признаках агонии, в языке агонизирующего тела, смерть становится моментом жизни, получая телесно-выразительную реальность, говорит на языке самого тела; смерть, таким образом, полностью вовлечена в круг жизни, как один из ее моментов. Обращаем внимание на составные элементы последнего приведенного нами образа агонии: *сожжение* всей телесной влаги, сосредоточение

182 Op. cit., стр. 310.
183 Op. cit., стр. 311.
184 Op. cit., стр. 734.

теплоты в смертельных местах, испарение ее оттуда, душа, уходящая вместе с желчью, с мокротой, через кожу и через отверстия в голове. Здесь ярко показана гротескная открытость тела и движения в нем и из него космических стихий. Для системы образов чреватой смерти «Гиппократов лик» и опи-
с. 479 сание агоний имели, конечно, | существенное значение.

Мы уже указывали, что в сложном образе врача у Рабле существенное значение принадлежит и гиппократовскому представлению о враче. Приведем одно из важнейших гиппократовских определений врача из трактата «О благоприличном поведении» (De habitu decenti): «Поэтому должно, собравши все сказанное в отдельности, перенести мудрость в медицину, а медицину в мудрость. Ведь врач-философ равен богу. Да и немного в самом деле различия между мудростью и медициной, и все, что ищется для мудрости, все это есть в медицине, а именно: презрение к деньгам, совестливость, скромность, простота в одежде, уважение, суждение, решительность, опрятность, изобилие мыслей, знание всего того, что полезно и необходимо для жизни, отвращение к пороку, отрицание суеверного страха перед богами, божественное превосходство»[185].

Нужно подчеркнуть, что эпоха Рабле во Франции была единственной эпохой в истории европейских идеологий, когда медицина находилась в центре не только всех естественных, но и гуманитарных наук и когда она почти отождествлялась с философией. Это явление наблюдалось и не только во Франции: многие великие гуманисты и ученые той эпохи были врачами: Корнелий Агриппа, химик Парацельс, математик Кардано, астроном Коперник. Это была единственная эпоха (отдельные индивидуальные попытки имели место, конечно, и в другие времена), пытавшаяся ориентировать всю картину мира, все мировоззрение именно на
с. 480 медицине[186]. | В эту эпоху пытались осуществить требование

---

[185] Op. cit., стр. 111.

[186] Совершенно правильно характеризует это исключительное положение
с. 480 медицины G. Lote: «Cependant la science | des sciences, au

Гиппократа: переносили мудрость в медицину и медицину в мудрость. Почти все французские гуманисты эпохи были в той или иной мере причастны к медицине и работали над античными медицинскими трактатами. Анатомирование трупов, в то время еще новое и очень редкое, привлекало внимание широких кругов образованного общества. В 1537 г. Рабле производил публичное анатомирование трупа повешенного, сопровождая его объяснениями. Эта демонстрация разъятого тела имела громадный успех. Этьен Доле посвятил этому событию небольшое латинское стихотворение. Здесь от лица самого повешенного прославляется его счастье: вместо того чтобы послужить пищей птицам, его труп помог демонстрации удивительной гармонии человеческого тела, и над ним склонялось лицо величайшего врача своего времени. И влияние медицины на искусство и литературу никогда не было так сильно, как в эпоху Рабле.

Наконец, несколько слов о знаменитом «Гиппократовом романе». Этот роман входил в число приложений к «Гиппократову сборнику». Это — первый европейский роман в письмах, первый роман, имеющий своим героем идеолога (Демокрита), и, наконец, первый роман, разрабатывающий «маниакальную тематику» (безумие смеющегося Демокрита). Мы уже говорили о том, какое громадное влияние оказал этот роман
с. 481 на теорию | смеха Рабле (и вообще на теорию смеха его эпохи). Отметим также, что приведенная нами выше раблезианская апология глупости (вложенная в уста Пантагрюэля) навеяна рассуждением Демокрита о безумии тех практически мудрых людей, преданных грубым и корыстным заботам, которые его самого считали безумным за то, что он смеется над всей их практической серьезностью. Эти преданные практическим заботам люди «безумие считают мудростью, а мудрость — безумием». Амбивалентность мудрости-безумия здесь выступает с полной силой, хотя и в риторизованной форме. Наконец, отмечу еще одну деталь этого романа, очень важную в нашем

XVI[e] siècle, passe pour être la médicine, qui connaît alors une immense faveur, et un crédit qu'elle ne retrouvera pas au XVII[e] siècle» (стр. 163).

контексте. Когда Гиппократ, приехав в Абдеры, посетил «безумного» Демокрита, он застал его сидящим около дома с раскрытой книгой в руках, а вокруг него лежали на траве птицы со вскрытыми внутренностями; оказалось, что он пишет работу о безумии и анатомирует животных с целью вскрыть местонахождение желчи, избыток которой он считает причиной безумия. Таким образом(,) мы находим в этом романе — смех, безумие, разъятое тело; элементы этого комплекса, правда, риторически разобщены, но их амбивалентность и их взаимная связь все же в достаточной степени сохраняются здесь.

Влияние «Гиппократова сборника» на всю философскую и медицинскую мысль эпохи Рабле было, повторяем, громадным. Из всех книжных источников гротескной концепции тела у Рабле «Гиппократов сборник» является одним из самых важных.

с. 482 В Монпелье, где Рабле завершил свое медицинское об|разование, господствовало гиппократическое направление медицины. Сам Рабле в июне 1531 г. ведет здесь курс по греческому тексту Гиппократа (это было тогда еще новшеством). В июле 1532 г. он издает «Афоризмы» Гиппократа со своими комментариями (в изд. Грифа). В конце 1537 г. он комментирует в Монпелье греческий текст «Прогностик» Гиппократа. Итальянский врач Менарди, медицинские письма которого Рабле издал, был также последовательным гиппократиком. Все эти факты говорят о том, какое громадное место занимали гиппократовские штудии в жизни Рабле (особенно в период создания первых двух книг романа).

Упомянем в заключение, как о параллельном явлении, о медицинских воззрениях Парацельса. Основой всей медицинской теории и практики является для Парацельса сплошное соответствие между макрокосмом (вселенной) и микрокосмом (человеком). Первым основанием медицины является, по Парацельсу, философия, вторым — астрономия. Звездное небо находится и в самом человеке, и врач, не знающий его, не может знать и человека. «Erstlich sol der arzt wissen, das er den menschen in dem andern halben teil, was astronomicam philosophiam betrift, verstande und das er den menschen

da herein bring und den himel in in, sonst wird er kein arzt sein des menschen, den der himel in seiner sphaer halt innen den halben leib, auch die halbe zal der krankheiten... Was ist ein arzt, der nit beschleusst mit der cosmographei... den alle erkantnus gebüren sich in der cosmographei und ohne dieselbigen geschicht nichts»*. Человеческое тело у Парацельса исключительно богато: оно обогащено
с. 483 всем, что есть во вселенной; вселен|ная как бы еще раз собрана в теле человека во всем своем многообразии: все ее элементы встречаются и соприкасаются в единой плоскости человеческого тела[187].

Abel Lefranc связывает философские идеи Рабле (в частности — в вопросе о бессмертии души) с падуанской школой Pomponazzi. В своем трактате «О бессмертии души» (De immortalitate animi) Pomponazzi доказывает тождественность души с жизнью и неотделимость жизни души от тела, которое создает душу, индивидуализует ее, дает направление ее деятельности, наполняет ее содержанием: вне тела душа оказалась бы совершенно пустой. И для Pomponazzi тело — микрокосм, где собрано воедино все то, что в остальном космосе разъединено и удалено. С падуанской школой Pomponazzi Рабле был знаком. Нужно сказать, что учеником и горячим приверженцем этой школы был и друг Рабле — Этьен Доле, штудировавший в Падуе.

Гротескная концепция тела в ряде своих существенных моментов была представлена в гуманистической философии эпохи возрождения и, прежде всего, в итальянской философии. Именно здесь сложилась* и та идея микрокосма, которую

---

[187] В эпоху Рабле убеждение, что все части тела имели свое соответствие в знаках зодиака, пользовалось почти всеобщим признанием. Были очень распространены изображения человеческого тела, внутри которого в различных органах и частях его были размещены образы знаков зодиака. Такие изображения носили философско-гротескный характер. George Lote в своей монографии прилагает на табл. VIII (стр. 252–253) три таких рисунка XV и XVI вв., изображающих соответствие каждой части тела с одним из знаков зодиака и локализацию этих знаков в теле человека («Positon des signes du Zodiaque dans le corps humain»). Один из этих рисунков (B) заимствован из «Compost et Kalendrier des Bergiers» (1499).

усвоил Рабле. Здесь в ряде явлений человеческое тело становилось тем началом, с помощью которого и вокруг которого совершалось разрушение средневековой иерархической картины мира и созидалась новая картина. На этом моменте необходимо несколько остановиться.

Средневековой космос строился по Аристотелю. В основе лежало учение о четырех элементах, из которых каждому (земле, воде, воздуху, огню) принадлежало особое простран-
с. 484 ст|венное и иерархическое место в построении космоса. Все элементы, т. е. стихии, подчинены определенному порядку верха и низа. Природа и движение каждого элемента определяется его положением по отношению к центру космоса. Ближе всего к этому центру находится земля; каждая отделившаяся часть земли стремится по прямой линии снова к центру, т. е. падает на землю. Противоположно этому движение огня: он постоянно стремится к верху и, потому, постоянно отделяется от центра. Между областями земли и огня расположена область воздуха и воды. Основной принцип всех физических явлений — превращение одного элемента в соседний другой элемент: огонь превращается в воздух, воздух в воду, вода в землю. Это взаимное превращение и есть закон возникновения и уничтожения, которому подчиняется все земное. Но над земным миром поднимается сфера небесных тел, которая не подчиняется этому закону возникновения и уничтожения. Небесные тела состоят из особого вида материи — «quinta essentia». Эта материя уже не подлежит превращениям, — она может совершать только чистое движение, т. е. только перемещение. Небесным телам, как наиболее совершенным, свойственно и наиболее совершенное движение — круговое; они совершают его вокруг мирового центра. О «субстанции небес», т. е. о квинт-эссенции, велись бесконечные схоластические споры, которые нашли свое отражение в пятой книге романа Рабле — в эпизоде с королевой Квинт-Эссенцией.

Такова была средневековая картина космоса. Для этой картины характерна определенная *ценностная акцентировка* пространства: *пространственным ступеням*, идущим с низу в верх, строго соответствовали *ценностные*
с. 485 *ступени*. Чем выше ступень элемента | на космической

лестнице, чем ближе он к «неподвижному двигателю» мира, тем лучше этот элемент, тем совершеннее его природа. Понятия и образы верха и низа в их пространственно-ценностном выражении вошли в плоть и кровь средневекового человека.

В эпоху ренессанса эта иерархическая картина мира разрушалась; элементы ее переводились в одну плоскость; высота и низ становились относительными; вместо них акцент переходил на «вперед» и «назад». Этот перевод мира в одну плоскость, эта смена вертикали горизонталью (с параллельным усилением момента времени) осуществлялись вокруг человеческого тела, которое становилось относительным центром космоса. Но этот космос движется уже не с низу в верх, а вперед по горизонтали времени — из прошлого в будущее. В телесном человеке иерархия космоса опрокидывалась, отменялась; он утверждал свое значение вне ее.

Эта перестройка космоса из вертикального в горизонтальный вокруг человека и человеческого тела нашла очень яркое выражение в знаменитой речи Пико делла Мирандолла «Oratio de hominis dignitate», т. е. «О достоинстве человека». Это была вступительная речь Пико к защите тех 900 тезисов, на которые делает аллюзию Рабле, заставляя Пантагрюэля выступить с защитой 9764 тезисов. В этой речи Пико утверждает, что человек выше всех существ, в том числе и небесных духов, потому что он есть не только бытие, но и становление. Человек выходит за пределы всякой иерархии, так как иерархия может определять только твердое, неподвижное, неизменное бытие, но не свободное становление. Все остальные существа остаются навсегда
с. 486 тем, чем они были од|нажды созданы, ибо природа их создается готовой и неизменной; она получает одно единственное семя, которое только и может в них развиться. Но человек при рождении получает семена всякой возможной жизни. Он сам выбирает то семя, которое разовьется и принесет в нем плоды: он взращивает его, воспитывает его в себе. Человек может стать и растением, и

животным, но *он может стать и ангелом и сыном божьим*. Пико сохраняет язык иерархии, сохраняет частью и старые ценности (он осторожен), но по существу иерархия отменяется. Такие моменты, как *становление*, *наличие многих семян и возможностей*, *свобода выбора* между ними, — выводят человека на *горизонталь времени и исторического становления*. Подчеркнем, что *тело человека объединяет в себе все элементы и все царства природы*: и растение, и животное, и собственно человека. *Человек не есть нечто замкнутое и готовое*, — *он незавершен и открыт*: это — основная идея Пико делла Мирандолла.

В «Apologia» того же Пико выступает мотив микрокосма (в связи с идеями натуральной магии) в форме «*мировой симпатии*», благодаря которой *человек может объединять в себе высшее с низшим*, *далекое с близким*, может проникать во все тайны, скрытые в *недрах земли*.

Идеи «натуральной магии» и «симпатии» между всеми явлениями были очень распространены в эпоху ренессанса. В той форме, которую им придали Батиста Порта, Джордано Бруно и особенно Кампанелла, они сыграли свою роль в разрушении средневековой картины мира, преодолевая иерархическую даль между явлениями, соединяя то, что было разъединено, стирая неправильно проведенные границы между | явлениями, содействуя перенесению всего многообразия мира в одну горизонтальную плоскость становящегося во времени космоса. с. 487

Нужно особо отметить чрезвычайную распространенность идеи *всеобщего одушевления*. Эту идею защищал Фичино, доказывая, что мир — не агрегат мертвых элементов, а одушевленное существо, где каждая часть является *органом целого*. Патрицци в своей «Panpsychia» доказывает, что во вселенной все одушевлено — от звезд до простейших элементов. Этой идее не был чужд и Кардано, который в своем учении о природе в значительной степени биологизует мир, рассматривая все явления по аналогии с органическими формами:

металлы для него — это «погребенные растения», ведущие свою жизнь под землей. Камни также имеют свое развитие, аналогичное органическому: у них своя юность, свой рост, своя зрелость.

Все эти явления в некоторой своей части могли оказывать на Рабле прямое влияние, и все они во всяком случае являются родственными параллельными явлениями, вытекающими из общих тенденций эпохи. Все явления и вещи мира — от небесных тел до элементов — покинули свои старые места в иерархии вселенной и устремились в одну горизонтальную плоскость становящегося мира, стали искать себе новые места в этой плоскости, стали завязывать новые связи, создавать новые соседства. Тем центром, вокруг которого происходила эта перегруппировка всех вещей, явлений и ценностей, было именно человеческое тело, объединявшее в себе все многообразие вселенной.

Для всех названных нами представителей ренессансной философии — Пико делла Мирандолла, Помпонацци, Порта, |
с. 488 Патрицци, Бруно, Кампанелла, Парацельс и др. — характерны две тенденции: во-первых, стремление найти в человеке всю вселенную, со всеми ее стихиями и силами, с ее верхом и ее низом; во-вторых, поиски этой вселенной прежде всего в человеческом теле, которое* и объединяет в себе отдаленнейшие явления и силы космоса. В этой философии на теоретическом языке выражено то новое ощущение космоса, как нестрашного для человека родного дома, которое на языке образов в плане смеха высказано и в романе Рабле.

У большинства из названных нами представителей ренессансной философии большую или меньшую роль играет астрология и натуральная магия. Рабле не принимал всерьез ни магии, ни астрологии. Он сталкивал и связывал явления, разъединенные и бесконечно удаленные друг от друга средневековой иерархией, развенчивал и обновлял их в материально-телесном плане, — но он не пользовался при этом ни магической «симпатией», ни астрологическим «соответствием». Рабле

последовательно материалистичен. Но материю он берет только в ее телесной форме. *Тело* для него — *наиболее совершенная форма организации материи*, поэтому оно — *ключ ко всей материи*. Та материя, из которой состоит вся вселенная, в человеческом теле раскрывает свою подлинную природу и все свои высшие возможности: *в человеческом теле материя становится творческой, созидательной, призванной победить весь космос, организовать всю космическую материю, в человеке материя приобретает исторический характер*.

В прославлении пантагрюэльона — этого символа всей технической культуры человека — есть такое замечательное |
с. 489 место:

«Благодаря этому растению, надуваемому воздухом, снимаются с якоря и движутся фрегаты, галеры и бриги; благодаря ему неизвестные народы добрались до нас, а мы до них. Отныне исландцы и гренландцы будут пить воду Евфрата. Силы небесные, боги земные и водные испугались того, что благодаря благословенному пантагрюэльону арктические народы проплывают по экватору и на горизонте охватывают своим зрением оба полюса. Боги-олимпийцы в ужасе изрекли: „Пантагрюэль снова ввергает нас в досаду и раздумье. *Он собирается жениться и иметь детей*. Этому помешать мы не можем. А *дети его откроют, быть может, еще новую траву, обладающую сходной силой; благодаря ей человечество сможет пробраться*, пожалуй, *до обители града, до вместилищ дождя, в самую кузницу молний*; эти люди сделают нападение на луну, войдут на территорию светил небесных и прочно там обоснуются; одни из них окажутся в созвездии Золотого орла, другие — Овна, третьи — Короны, четвертые — в созвездии Льва, пятые — в созвездии Лиры. Они воссядут вместе с нами за нашу трапезу, а наших богинь возьмут себе в жены и достигнут таким образом обожествления»[188].

[188] Это место переводчиком несколько сокращено, но в данном случае это не имеет значения.

Несмотря на несколько риторический и официальный стиль этого отрывка, мысли, в нем выраженные, совсем не официального порядка. Здесь изображается обожествление, апофеоз человека. Земное пространство побеждено, рассеянные по всей земле народы благодаря мореплаванию объединены. Все народы, все члены человечества вступили благодаря изобретению парусов *в реальный материальный контакт. Человечество стало единым.* Благодаря новому изобре-
с. 490 тению — возду|хоплаванию, которое Рабле здесь предвосхищает, человечество станет управлять погодой, достигнет до звезд и подчинит их своей власти. Весь этот образ торжества (апофеоза) человечества построен в чисто ренессансной *горизонтали пространства и времени*; от средневековой иерархической вертикали ничего не осталось. *Движение во времени гарантируется рождением новых и новых поколений.* Его-то — рождения новых человеческих поколений — и испугались боги: Пантагрюэль «*собирается жениться и иметь детей*». Это и есть то относительное бессмертие, о котором Гаргантюа писал в письме своему сыну Пантагрюэлю. Здесь это бессмертие родового тела человечества провозглашено на риторическом языке. Но живое и глубокое ощущение его, как мы видели, организует все народно-праздничные образы раблезианского романа. Не биологическое тело, которое только повторяет себя в новых поколениях, но именно *тело исторического, прогрессирующего человечества*, — находится в центре этой системы образов.

Таким образом, в гротескной концепции тела родилось и оформилось новое, конкретное и реалистическое историческое чувство, — не отвлеченная мысль о будущих временах, а живое ощущение своей причастности бессмертному народу, творящему историю.

Глава 7

ОБРАЗЫ МАТЕРИАЛЬНО-ТЕЛЕСНОГО НИЗА В РОМАНЕ РАБЛЕ

«Vos philosophes qui se complaignent toutes choses estre par les anciens escrites, rien ne leur estre laissé de nouveau à inventer, ont tort trop evident. Ce que du ciel vous apparoist, et appelez Phenomenes, ce que la terre vous exhibe, ce que la mer et autres fleuves contiennent, n'est comparable à ce qui est en terre caché. Pourtant est equitablement le soubterrain Dominateur presques en toutes Langues nommé par epithete de richesses».

Кн. V, гл. XLVIII

Слова из пятой книги романа, избранные эпиграфом к настоящей главе, по всей вероятности, не были написаны самим Рабле[189]. Но они (если отвлечься от их стиля) чрезвычайно выразительны и показательны не только для раблезианского романа, но и для целого ряда родственных явлений ренессанса

[189] Стиль здесь, конечно, не раблезианский. Но не исключена возможность, что автор пятой книги имел перед собою план и черновые наброски самого Рабле, содержавшие, может быть, и мысль данного отрывка.

и предшествующей эпохи. В этих словах жрицы Божественной
с. 492 бутылки центр всех интересов перемещается в | низ, в глубину, в недра земли. То новое и те богатства, которые скрыты в недрах земли, несравненно превосходят все, что только есть в небе, на поверхности земли, в морях и реках. Подлинное богатство и изобилие — не в верху и не в средней сфере, а только в низу.

Этим словам жрицы предшествуют другие. Вот они: «Allez, amis, en protection de ceste sphere intellectuelle de laquelle en tous lieux est le centre et n'a en lieu aucun circonference, que nous appelons Dieu: et venus en vostre monde portez tesmoignage que sous terre sont les grands tresors et choses admirables».

Приведенное здесь знаменитое определение божества — «сфера, центр которой повсюду, а периферия — нигде» — не принадлежит Рабле: оно заимствовано из «Гермеса Трисмегиста», встречается в «Романе о Розе», у св. Бонавентуры, Винцента из Бове и у других авторов; в эпоху Рабле оно было ходячим. И Рабле, и автор пятой книги, и большинство их современников видели в этом определении прежде всего децентрализацию вселенной: центр ее вовсе не на небе, — он повсюду, все места равны. Это в данном случае давало автору отрывка право перенести относительный центр с неба под землю, т. е. в то место, которое по средневековым воззрениям было максимально отдалено от бога, — в преисподнюю[190]. |

с. 493 Непосредственно перед словами жрицы, приведенными в эпиграфе, она говорит также о том, как Церера предчувствовала, что дочь ее найдет под землею, т. е. в преисподней, больше благ и богатства, чем на земле.

Упоминание образов Цереры (богини плодородия) и ее дочери Персефоны (богини преисподней) и заключающаяся здесь аллюзия на элевсинские мистерии также очень показательны для всего этого прославления земных недр; весь эпизод с посещением оракула Божественной

[190] В дантовской картине мира эта максимально отдаленная от божества точка — тройная пасть Люцифера, грызущего Иуду, Брута и Кассия.

бутылки является травестирующей аллюзией на элевсинские мистерии.

Слова жрицы Божественной бутылки, избранные нами эпиграфом, отлично вводят тему настоящей главы. *Могучее движение в низ — в глубь земли, в глубь человеческого тела — проникает весь раблезианский мир с начала и до конца.* Этим *движением* в низ охвачены все его образы, все основные эпизоды, все его метафоры и сравнения. Весь раблезианский мир, как в его целом, так и в каждой детали, *устремлен в преисподнюю — земную и телесную.* Мы уже говорили, что по первоначальному замыслу Рабле центральное место в сюжете всего романа должны были занимать *поиски преисподней и спуск* в нее Пантагрюэля (дантовский сюжет в плане смеха). Более того, мы принуждены будем признать, что, хотя роман писался в течение 20-ти лет, притом с большими перерывами, Рабле не отошел от своего первоначального замысла и, в сущности, почти его выполнил. Таким образом, это движение в низ, в преисподнюю, начинается с самого замысла романного целого и спускается в каждую деталь его.

Направление в низ присуще и всем формам народно-празд-
с. 494 ничного веселья и готического* реализма. В низ, на-из|нанку, наоборот, шиворот-на-выворот — таково движение(,) проникающее все эти формы. Все они сбрасывают в низ, переворачивают, ставят на голову, переносят верх на место низа, зад на место переда, как в прямом пространственном, так и в метафорическом смысле.

Направление в *низ* присуще дракам, побоям, ударам: они низвергают, сбрасывают на землю, втаскивают* в землю. Они *хоронят.* Но в то же время они и зиждительны: они совершают *посев* и снимают *жатву* (вспомним свадебные удары в доме де Баше, превращение битвы в жатву или пир и т. п.).

Таким же направлением в *низ* характеризуются, как мы видели, проклятия и ругательства, они так же роют могилу, но могила эта — телесная, зиждительная могила.

Снижением и погребением является и карнавальное развенчание, связанное с побоями и бранью. В шуте все атрибуты

царя перевернуты, переставлены с верху в низ; шут — это король «мира на-изнанку» (monde à l'envers).

Снижение, наконец, — основной художественный принцип и готического* реализма: все священное и высокое переосмысливается в плане материально-телесного низа или сочетается и перемешивается с образами этого низа. Мы говорили о готических* качелях, сливающих в своем стремительном движении небо с землею; но акцент падает не на взлет, а на слет качелей вниз: небо уходит в землю, а не наоборот.

Все эти снижения носят не отвлеченно-моральный и не относительный характер; они конкретно-топографичны, наглядны и осязательны; они стремятся к безусловному и положитель-
с. 495 ному центру — к поглощающему и рождающему началу | земли и тела. Все завершенное, квази-вечное, ограниченное, застывшее, устаревшее, — бросается в земной и телесный низ для смерти и нового рождения.

Все эти движения в низ, рассеянные в формах и образах народно-праздничного веселья и готического* реализма, в романе Рабле снова собраны, по-новому осмыслены и слиты в единое движение, направленное в глубины земли и глубины тела, где «скрыты величайшие богатства и то новое, о чем еще не было написано у древних философов».

Мы остановимся на подробном анализе двух эпизодов романа, ярче всего раскрывающих как смысл этого движения в низ всех образов Рабле, так и особый характер раблезианской преисподней. Мы имеем в виду знаменитый эпизод с подтирками Гаргантюа в первой книге романа (гл. XIII) и эпизод воскрешения Эпистемона и его рассказ о загробном мире во второй книге. (Гл. XXX).

Обратимся к первому эпизоду.

Маленький Гаргантюа рассказывает своему отцу о новом и наилучшем виде подтирки («torche*cul*»)[191], найденном им в результате долгих предварительных изысканий. Он характеризует этот наилучший вид подтирки так: «un moyen de me torcher

---

[191] Русское слово звучит пристойнее, так как не включает в себя наименования соответствующей части тела. Поэтому бранный и развенчивающий (но одновременно и возрождающий) момент этого слова несколько ослаблен.

le cul, le plus royal, le plus seigneurial, le plus excellant, le plus expedient que jamais fut veu». Развертывается длинный ряд подтирок, испробованных Гаргантюа. Вот его начало[192]: |

с. 496 «Однажды я подтерся бархатным кашне одной барышни и нашел, что это не плохо, потому что мягкость шелка доставила мне очень большое удовольствие. Другой раз — шапочкой — тоже оказалось недурно. Третий раз — шейным платком (cachecoul); затем — атласными наушниками, — но чортова куча золотых шариков ободрала мне весь зад. Антонов огонь в кишки ювелиру, который их сделал, да и барышне, которая их носила! («...mais la dorure d'un tas de spheres de merde qui y estoient m'escorcherent tout le derriere. Que le feu sainct Antoine arde le boyau cullier de l'orfebvre qui les fit, et de la demoiselle qui les portoit!»).

«Боль прошла, когда я подтерся шляпой пажа, отделанной перьями по-швейцарски. Присев однажды под кустом, я нашел мартовскую кошку и подтерся ею, но она ободрала когтями все мои полушария. На следующий день я вылечился, подтираясь перчатками матери, надушенными бензоем. («De ce me gueris au lendemain, me torchant des guands de ma mere, bien parfumés de maujoin»). Подтирался шалфеем, укропом, анисом, майораном, розами, ботвой от тыквы, салатом, латуком, шпинатом... Потом еще брал крапиву, бурьян, почечуй, живокость, но у меня сделались кровотечения. Вылечился я, подтираясь гульфиком».

Остановимся пока на этой части ряда подтирок и проанализируем ее.

Превращение вещи в подтирку есть прежде всего ее снижение, развенчание, уничтожение. Бранные выражения вроде «как подтирка», «в подтирку не годится» и другие подобные им (их очень много)
с. 497 весьма обычны во всех язы|ках. В новое время образ подтирки особенно часто фигурирует в бранных оценках литературных и иных произведений, связанных с бумагой. Примеры, хотя бы

---

[192] Даем в переводе и с некоторыми сокращениями, вставляя в скобках подлинный текст там, где это необходимо.

из Пушкина, известны всем. Но в образах подтирки в новое время сохранился лишь отрицательный, развенчивающий и уничтожающий момент; положительный же, обновляющий смысл почти вовсе угас.

В разбираемом эпизоде романа Рабле обновляющий момент не только жив, но даже доминирует. Все эти многообразные предметы, привлеченные в качестве подтирок, развенчиваются, чтобы возродиться. Их стертый образ обновляется в новом свете.

В этом длинном ряду каждая вещь возникает с абсолютной неожиданностью: ее появление ничем не подготовлено и ничем не оправдано; в качестве подтирки с таким же успехом могла появиться любая другая вещь. Образы вещей в этом ряду освобождены здесь от логических и иных смысловых связей. Образы следуют здесь друг за другом почти с такою же свободой, как в «coq-à-l'âne», т. е. в нарочито бессмысленных нагромождениях слов и фраз (например, в речах Безкюля и Гюмвена у Рабле).

Но⟨,⟩ однажды возникнув в этом своеобразном ряду, вещь подвергается оценке с точки зрения совершенно несвойственного ей назначения служить подтиркой. Это неожиданное назначение заставляет взглянуть на вещь по-новому, примерить ее, так сказать, к ее новому месту и назначению. В этом процессе примеривания заново воспринимаются ее форма, ее материал, ее размер. Вещь обновляется для нашего восприятия. |

с. 498 Дело, однако, не в этом формальном обновлении, отдельно взятом: оно — лишь абстрактный момент того содержательного обновления, которое связано с амбивалентным материально-телесным низом. Если мы внимательно присмотримся к ряду подтирок, то мы увидим, что выбор вещей не совсем случаен, что в этом выборе есть своя логика, хотя и необычная. Ведь первые пять вещей, употребленных как подтирки, — кашне, шапочка, шейный платок, наушники, шляпа, — предназначены для лица и головы, т. е. для телесного верха. Их появление в качестве torchecul есть буквальное перемещение верха

в телесный низ. Тело кувыркается. Тело ходит колесом.

Эти пять подтирок входят в обширный круг мотивов и образов, связанных с *замещением лица задом и верха низом. Зад* — это «*обратное лицо*» или «*лицо наизнанку*». Мировая литература и языки очень богаты разнообразнейшими вариациями этого замещения лица задом и верха низом. Одна из простейших и распространеннейших словесных и жестикуляционных вариаций — поцелуй в зад. В романе Рабле эта вариация также встречается неоднократно, например, меч Гимнаста, которым он действует в карнавальной колбасной войне, называется «Baise-mon-cul»; имя одного из тяжущихся сеньоров Baisecul, Панзустская сивилла показывает Панургу и его спутникам свой низ. Ритуальный жест показывания своего низа — преимущественно зада — жив и до наших дней[193]. |

с. 499 Пять первых подтирок, таким образом, входят в традиционный круг мотивов замещения лица задом. Движение с верху в низ, от головы к половым органам, воплощено в них с полной очевидностью. Это движение в низ подчеркнуто и усилено еще тем, что между четырьмя первыми и пятой подтиркой врывается ругательство по адресу золотых шариков — «de merde» — и проклятие по адресу ювелира и барышни — «антонов огонь в задний проход». Эта ворвавшаяся в речь брань придает динамичность всему движению в низ.

В этой сгущенной атмосфере материально-телесного низа, продуктивного и рождающего, происходит и отмеченное нами выше формальное обновление стертого образа вещей. Вещи буквально возрождаются в свете нового развенчивающего применения их; они как бы заново рождаются для нашего восприятия; мягкость шелка, атлас наушников, эта «чортова куча золотых

---

[193] Это один из распространеннейших в мировом быту развенчивающих жестов. Он фигурирует и в древнейшем описании шаривари XIV в. в «Roman du Fauvel»: здесь исполняется песенка на тему поцелуя в зад и кроме того от-
с. 499 дельные участники показывают свой зад. Следует отметить, что леген|да о Рабле знает рассказ на эту же тему: на приеме у папы Рабле, будто бы, предложил совершить целование обратного лица папы при условии, если его предварительно хорошенько вымоют. В самом романе жители Папимании обещают при свидании с папой совершить тот же обряд.

шариков на них» выступают во всей конкретности и ощутимости, осязательности. В новой сфере унижения прощупываются все особенности их материала и формы. Образ вещи, повторяем, обновляется.

Та же логика управляет и всем дальнейшим рядом подтирок. Шестая подтирка — мартовская кошка. Неожиданное на-
с. 500 значение ее, которому она менее всего соответствует, | делает чрезвычайно ощутительной ее кошачью природу, ее гибкость и когти. Это — наиболее динамическая подтирка. За ней для воображения разыгрывается драматическая сценка, веселый фарс «joué à deux personnages» (кошка и «cul»). Такая фарсовая сценка кроется почти за каждым образом подтирки. В такой сценке предмет играет несвойственную ему роль и благодаря этому оживает по-новому. Подобное оживление предмета, положения, должности, профессии, маски — обычное явление в комедиях делл арте, в фарсах, в пантомимах, в различных формах народной комики. Предмету или лицу дается несвойственное ему, даже прямо обратное, употребление или назначение (по рассеянности, по недоразумению, по ходу интриги), и этим вызывают смех и обновление предмета или лица в новой для него сфере существования.

Не будем перебирать всех подтирок, тем более, что дальнейший ряд их строится Рабле по групповому принципу. За перчатками королевы следует длинный ряд растений, разбитый на подгруппы: пряности, овощи, салаты, лекарственные травы (хотя группировка и не выдержана строго). Это перечисление — наглядная ботаника. Каждое название было связано для Рабле с совершенно определенным зрительным образом листа, его специфического строения, его ширины; он заставляет примеривать эти листы к их новому назначению и делать ощутимыми их форму и их размер. Ботанические описания наглядного типа (без строгого морфологического анализа) были чрезвычайно модны в ту эпоху. Рабле сам дает примеры таких ботанических описаний в главах о пантагрюэльоне. В эпизоде подтирок он не описывает растений, он только называет их, но их
с. 501 неожиданное новое назначение заставляет возни|кать их зримый материальный облик в воображении. При описании же пантагрюэльона он действует наоборот: он дает подробное

описание и заставляет угадывать настоящее название описанного растения (конопли).

Нужно прибавить, что и образы зелени в качестве подтирки проникнуты, хотя и в более слабой степени, движением с верху в низ. Ведь в большинстве случаев это предметы еды (салаты, пряности, лекарственные травы, ботва от овощей), связанные со столом и предназначенные для рта. Замена верха низом и лица задом и здесь до некоторой степени ощутима.

Привожу с сокращениями дальнейшее развертывание ряда подтирок:

«Я обратился к простыням, одеялам, занавескам, скатертям, салфеткам, носовым платкам, женским халатам; подтирался я сеном, соломой, паклей, волосом... Потом я подтирался, — продолжал Гаргантюа, — колпаком, подушкой, туфлей, охотничьей сумкой, корзинкой. Какая скверная подтирка! Затем шляпами. Обратите ваше внимание: есть шляпы гладкие, шерстяные, есть ворсисто-бархатные, есть шелковистые, атласные. Но лучше всех шерстяные. Затем приходилось подтираться курицей, петухом, цыпленком... зайцем... адвокатской сумкой, капюшоном, чепцами, птичьим чучелом».

И здесь, как мы видим, подтирки подобраны по группам. В первой группе появляются принадлежности постели и стола. Здесь также ощутимы обратность и движение с верху в низ. Затем идет группа сена, соломы и т. п., материальные качества которых резко ощущаются в свете их нового назначения. В следующей, более пестрой группе, резко усилено
с. 502 несоответ|ствие предмета его новому назначению, а следовательно, и фарсовая комика его употребления (в особенности с корзиной, что подчеркивается восклицанием). В группе шляп дается анализ материала с точки зрения их нового назначения. В последней группе опять преобладает неожиданность и фарсовая комика нового употребления предметов.

Не лишены значения и самая длина и разнообразие ряда подтирок. Это — почти целый мирок, непосредственно окружающий человека: части одежды, связанные с лицом и головой, постельные и столовые принадлежности, домашняя птица, еда. В динамически-бранном ряду подтирок этот мир* обновлен: он возник перед нами заново в веселом фарсе его превращения

в подтирку. Положительный момент в этом развенчании-брани, конечно, преобладает. Рабле любит все эти вещи в их конкретности и разнообразии, но* он их перебирает и перетрагивает заново и по-новому, перещупывает их материал, их форму, их индивидуальность, самое звучание их имен. Это одна из страниц той великой инвентаризационной описи мира, которую производит Рабле на конец старой и на начало новой эпохи мировой истории. Как и при всякой годовой инвентаризации, нужно перещупать каждую вещь в отдельности, нужно взвесить и измерить ее, определить степень ее износа, установить брак и порчу; приходится производить переоценки и уценки; много пустых фикций и иллюзий приходится списывать с годового баланса, который должен быть реальным и чистым.

Новогодняя инвентаризация эта прежде всего — инвентаризация *веселая*. Все вещи перещупываются и переоцениваются в плане смеха, победившего страх и всякую хмурую
с. 503 рую | серьезность. Поэтому и нужен здесь *материально-телесный низ* — *одновременно и материализующий и улегчающий, веселый. Он освобождает вещи от опутавшей их ложной серьезности, от внушенных страхом сублимаций и иллюзий*. Именно к этому, как мы сейчас увидим, и стремится разбираемый эпизод. Длинный ряд развенчанных и обновленных вещей домашнего обихода подготовляет развенчание иного порядка.

Переходим к заключительной, наилучшей подтирке, найденной Гаргантюа. Вот это место:

«В заключение говорю вам и удостоверяю, что нет лучше подтирки, чем гусенок с нежным пушком, только его надо взять за *голову*, когда кладешь *между ног*. Тогда чувствуешь удивительную приятность (и от нежности пуха и от теплоты самого гусенка), которая *по прямой кишке* и по другим внутренностям *доходит до области сердца и мозга*.

И не верьте, что *блаженство героев и полубогов в Елисейских полях* проистекает от златоцвета, нектара и амврозии, *как болтают наши старухи*. По моему мнению, *блаженство их в том, что они*

подтираются гусятами; такого же мнения держится магистр Иоанн Шотландский»[194].

При изображении последней подтирки появляется мотив |
504 наслаждения и блаженства (béatitude). Показан и физиологический путь этого блаженства: оно рождается у заднего прохода от нежности пуха и теплоты гусенка, поднимается, далее, по прямой кишке, затем — по другим внутренностям, доходит до сердца и отсюда до мозга. И оказывается, что именно это наслаждение и есть то вечное загробное блаженство, которым наслаждаются, правда, не святые и праведники в христианском раю, но полубоги и герои в Елисейских полях. Таким образом⟨,⟩ эпизод с подтирками привел нас прямо в преисподнюю.

Круг мотивов и образов обратного лица и замещения верха низом теснейшим и непосредственным образом связан со смертью и преисподней. И эта традиционная связь в эпоху Рабле была еще вполне живой и осознанной.

Когда Панзустская пророчица показывает Панургу и его спутникам свой низ, Панург восклицает: «Я вижу дыру Сивиллы» («trou de la Sybille»). Так называли вход в преисподнюю. Средневековые легенды знают целый ряд «trous» в разных местах Европы, которые считались входом в чистилище или в ад и которым в то же время в фамильярной речи придавалось непристойное значение. Наибольшею известностью пользовался «⟨Le⟩ Trou de saint Patrick» в Ирландии. Это отверстие считалось входом в чистилище, и сюда, начиная с XII в., совершались

[194] Приводим подлинник: «Mais, concluant, je dis et maintiens qu'il n'y a tel torchecul que d'un oizon bien dumeté, pourveu qu'on luy tienne la teste entre les jambes. Et m'en croyez sus mon honneur, car vous sentez au trou du cul une volupté mirifique, tant par la douceur d'iceluy dumet que par la chaleur temperée de l'oizon, laquelle facilement est communiquée |
504 au boyau culier et aultres intestins, jusques à venir à la region du
505 coeur et du cerveau. | Et ne pensez que la béatitude des heroes et semidieux, qui sont par les champs Elysiens, soit en leur asphodele, ou ambroisie, ou nectar, comme disent ces vieilles icy. Elle est, selon mon opinion, en ce qu'ilz se torchent le cul d'un oison. Et telle est l'opinion de maistre Jean d'Escosse».

религиозные паломничества со всех стран Европы. Эта дыра была окружена легендами, к которым мы в свое время еще
с. 505 обратимся. В то же время «Дыре св. Патрика» при|давалось непристойное значение. Сам Рабле приводит это название именно в его непристойном смысле в «Fanfreluches antidotées» (вторая глава «Гаргантюа»). Здесь говорится о «Дыре св. Патрика, дыре Гибралтара и тысяче других дыр». Гибралтар также назывался «Trou de la Sybille» (от города Севильи), и это название также понималось в непристойном смысле.

Когда после посещения умирающего поэта Раминагробиса, прогнавшего от своего смертного ложа всех монахов, Панург разражается против него бранью, он, между прочим высказывает такое предположение о судьбе души нечестивого поэта: «Son ame s'en va à trente mille charrettées de diables. Sçavez vous où? Cor Dieu, mon amy, droict *dessouls la scelle persée de Proserpine, dedans le propre bassin infernal ou quel elle rend l'operation fecal de ses clystères*, à cousté guauche de la grande chauldiere, à trois toises près les gryches de Lucifer, tirant vers la chambre noire de Demiourgon. Ho, le villain!»

Поражает по-дантовски точная комическая топография ада. Но самое страшное место в нем вовсе не пасть сатаны, а *судно Прозерпины*, где она отправляет свои *фекаль-*
с. 506 *ные и* | клистирные дела. *Зад Прозерпины* — это своего рода *преисподняя в преисподней, низ низа*, и сюда должна отправиться душа нечестивца Раминагробиса.

Таким образом, нет ничего удивительного в том, что эпизод с подтирками и проникающее все образы этого эпизода неуклонное движение с верху в низ приводят нас в конце концов в преисподнюю. Современники Рабле не видели в этом ничего неожиданного. Правда, приведены мы здесь не в ад, а скорее в рай.

Гаргантюа говорит о загробном блаженстве полубогов и героев в Елисейских полях, т. е. об античной преисподней. Но на самом деле здесь дана очевидная пародийная травестия христианских учений о вечном блаженстве святых и праведников в раю.

В этом убеждает нас ряд моментов. Гаргантюа предлагает не верить «болтовне этих старух здесь», что вполне понятно

в отношении представлений о христианском рае, но едва ли мыслима «болтовня здешних старух» в античном Элизиуме, об амврозии и нектаре. Дело идет о христианских верованиях в загробное воздаяние и блаженство, которые и квалифицируются здесь как болтовня старух. При таком толковании становится понятной и ссылка на богословский авторитет Иоанна Шотландского. Далее, вся речь маленького Гаргантюа о подтирках построена в известной степени как схоластическая диссертация. В одном месте она прерывается пародийной травестией схоластических доказательств по методам формальной аристотелевской логики: «Il n'est, dist Gargantua, poinct besoing torcher le cul, sinon qu'il y ait ordure. Ordure n'y peut ester, si on n'a chié: chier donc nous fault davant que le cul torcher». |

с. 507 Пораженный логикой маленького Гаргантюа, его отец прямо заявляет, что он сделает его доктором Сорбонны, т. е. богословского факультета парижского университета.

Все это и убеждает нас, что дело идет здесь не о травестии античного мифа, а о пародийной травестии христианских богословских учений о загробном блаженстве.

Пародийной травестией этих учений о блаженстве и о локализации его в верхних сферах души и является заключительная часть нашего эпизода. *Движению вверх* противопоставляется здесь *движение вниз*. Перевернута и вся духовная топография. Возможно, что Рабле прямо имел в виду томистическое* учение* о блаженстве. В эпизоде с подтиркой блаженство рождается не в верху, а *в низу, у заднего прохода*. Показан подробно и *путь восхождения* — *от заднего прохода через прямую кишку к сердцу и мозгу*. Пародийная травестия средневековой топографии здесь очевидна. Блаженство души здесь глубоко погружено в тело, в самый низ его. Так завершается движение в низ всех образов эпизода.

Эта травестия одного из самых основных учений христианства очень далека, однако, от цинического нигилизма. Материально-телесный низ продуктивен. *Низ рождает и обеспечивает этим относительное историческое бессмертие человечества. Умирают в нем все отжившие и пустые иллюзии, а рождается*

реальное будущее. Мы уже видели в раблезианской микрокосмической картине человеческого тела, как это тело заботится «о тех, кто еще не родился» (qui ne sont encore nés) и как каждый орган его посылает самую ценную часть своего питания «в низ» (en bas), в детородные органы. Этот низ — реальное будущее народа |
с. 508 и человечества. Движение в низ, проникающее все раблезианские образы, в последнем счете направлено именно в это обеспеченное, и потому веселое реальное будущее. Но одновременно снижаются и высмеиваются претензии изолированного индивида — смешного в своей ограниченности и старости — на увековечивание. И оба этих момента — насмешка-снижение старого и его претензий и веселое реальное будущее человечества — сливаются в едином, но амбивалентном образе материально-телесного низа. В раблезианском мире нас не должно удивлять, что принижающая подтирка не только способна обновлять образы отдельных реальных вещей, но и получает прямое отношение к реальному будущему народа и человечества.

Весь характер раблезианского романа подтверждает данное нами толкование заключительной части эпизода. В своем романе Рабле последовательно подвергает пародийному травестированию все моменты средневекового вероучения и таинств. Эпизод с воскрешением Эпистемона, как мы сейчас увидим, травестирует самые главные евангельские чудеса. Своеобразная травестия страстей господних и таинства причастия («тайной вечери»), травестия, правда, осторожная, проходит красною нитью через весь роман Рабле. Но особенно важную, прямо организующую роль эта травестия играет в первых двух книгах романа. Сущность ее можно определить как обратное преосуществление: превращение крови в вино, разъятого тела — в хлеб, страстей — в пир. Мы видим различные моменты этой травестии в ряде разобранных нами эпизодов. В той же микрокосмической картине человеческого тела Рабле показывает, как хлеб и вино («сущность всякой еды») в организме человека превращаются в кровь.

c. 509 Это — | обратная сторона той же травестии. Мы найдем в романе и целый ряд других пародийных травестий на различные моменты вероучения и культа. Мы уже упоминали о мученичестве и чудесном спасении Панурга в Турции. Родословную Пантагрюэля Abel Lefranc считает пародией на библейские родословные. В прологах мы встретили травестирование церковных методов установления истины и убеждения в ней. Поэтому пародийная травестия загробного блаженства святых и праведников в эпизоде с подтирками не должна казаться чем-то неожиданным*.

Переходим к эпизоду воскрешения Эпистемона и его загробных видений.

Эпистемон в бою с войском короля Анарха лишился головы. Пантагрюэль и его спутники в полном отчаянии. Один Панург сохраняет спокойствие: «Mais Panurge dist: „Enfans, ne pleurez goutte, il est encores tout chault, je vous le gueriray aussi sain qu'il fut jamais.“

Ce disant print *la teste*, et la tint sur sa *braguette* chauldement, afin qu'elle ne print vent. Eusthenes et Carpalim porterent le corps *au lieu où ilz avoient banqueté*, non par espoir que jamais guerist, mais afin que Pantagruel le vist. Toutesfois Panurge les reconfortoit disant: „*Si je ne le guerys, je veulx perdre la teste* (qui est *le gaige d'un fol*); laissez ces pleurs et me aidez“. Adonc, nettoya tres bien de beau *vin* blanc le col, et puis la teste et y synapisa de pouldre
c. 510 de diamerdis, qu'il portoit tousjours en une de ses fasques; | aprés les oignit de je ne sçay quel oignement: et les afusta justement *vene contre vene, nerf contre nerf, spondyle contre spondyle*, afin qu'il ne fust torty colly, car telles gens il haissoit de mort. Ce faict, luy fit à l'entour quinze ou seize points d'agueille, afin qu'elle ne tombast de rechief; puis mit à l'entour un peu d'un unguent qu'il appeloit resuscitatif».

Воскрешение Эпистемона — один из самых смелых эпизодов романа. Abel Lefranc путем тщательного анализа его установил с полной несомненностью, что в нем дается пародийная травестия двух главных евангельских чудес: «воскрешения Лазаря» и «воскрешения дочери Иаира». Одни черты заимствованы из описания одного, другие — другого чуда. Abel Lefranc

находит здесь, кроме того, и некоторые черты из описания чудес исцеления глухонемого и слепорожденного.

Пародийная травестия эта построена путем смешения аллюзий на соответствующие евангельские тексты (например, «Enfans, ne pleurez goutte» или «laissez ces pleurs et me aidez») с образами материально-телесного низа. Так, Панург согревает голову Эпистемона, положив ее на свой гульфик: это — буквальное топографическое снижение, но в тоже время — это целительное соприкосновение с производительной силой. Далее, тело Эпистемона приносится на место пира, где и совершается все событие воскрешения. Далее, шея и голова Эпистемона омываются «добрым белым вином». Наконец, дается и анатомизирующий образ (vene contre vene и т. д.). Особо нужно отметить клятву
511 Панурга: он готов потерять собст|венную голову, если ему не удастся воскресить Эпистемона. Подчеркнем прежде всего совпадение тематики этой клятвы («чтоб я потерял голову») с тематикой самого эпизода (потеря Эпистемоном головы). Такое совпадение характерно для всей раблезианской системы образов: тематика проклятий, ругательств, jurons часто повторяется самими изображенными событиями (разъятие и расчленение тела, сбрасывание в материально-телесный низ, обливание мочой). Отметим еще и другую черту. Панург добавляет, что потеря головы — «обычный заклад дурака» (fol). Но «дурак» (fol, sot) в контексте Рабле (и всей его эпохи) никогда не имел значения чисто отрицательной бытовой глупости; дурак — амбивалентное ругательство; кроме того(,) слово это неразрывно связано с представлением о праздничных шутах, о шутах и дураках соти и народной площадной комики. Потеря головы для дурака — небольшая потеря; но это говорит сам дурак; и эта потеря головы так же амбивалентна, как и его глупость (изнанка и низ официальной мудрости). Этот оттенок шутовской игры переходит на весь эпизод с Эпистемоном. Потеря им головы — чисто смеховое действо. И все последующие события эпизода — воскрешение и загробные видения — выдержаны в том же духе карнавального или балаганного смехового действа.

Вот как изображается самое пробуждение к жизни воскрешенного Эпистемона: «Soudain Epistemon commença respirer,

puis ouvrir les yeulx, puis baisler, puis esternuer, puis fit un gros pet de mesnage. Dont dist Panurge: „A ceste heure est il guery asseurement“. Et luy bailla à boire un verre с. 512 d'un grand villain vin blanc, avec roustie | sucrée. En ceste façon fut Epistemon guery habilement excepté qu'il fut enroué plus de trois semaines, et eut une toux seiche, dont il ne peult onques guerir, sinon à force de boire».

Все признаки возвращения жизни расположены здесь в ряд, отчетливо направленный в низ: сначала дыхание уст, затем открывание глаз (высокие признаки жизни и верх тела). Затем начинается снижение — зевота (низкий признак жизни), чихание (еще более низкий признак — выделение, аналогичное испражнению) и, наконец, испускание ветров (телесный низ, зад). Но именно этот последний низший признак и оказывается решающим: «A ceste heure est il guery asseurement», — заключает Панург[195]. Таким образом, здесь полная обратность, перестановка низа на место верха: не дыхание уст, а испускание ветров задом оказывается подлинным символом жизни и реальным признаком воскресения. В эпизоде с подтирками с задом было связано вечное загробное блаженство, а здесь — воскресение.

В заключительной части приведенного отрывка ведущим образом становится вино (пиршественный образ), которое закрепляет победу жизни над смертью, а в дальнейшем помогает Эпистемону освободиться и от сухого кашля, которым он некоторое время мучился.

Такова первая часть нашего эпизода — воскрешение Эпистемона. Все образы ее, как мы видим, проникнуты движением с. 513 в низ. Подчеркнем также обрамление ее пиршественными | образами. Вторая часть эпизода посвящена загробным видениям Эпистемона, т. е. преисподней. Она также обрамлена пиршественными образами. Вот ее начало: «Et là commençy à parler, disant qu'il avoit veu les diables, avoit parlé à Lucifer familierement,

---

[195] Эти слова Панурга — травестирующая аллюзия на евангелие, где признаком окончательного воскрешения дочери Иаира признается еда.

et fait grand chere en enfer, et par les champs Elysées. Et asseuroit devant tous que les diables estoient bons compaignons. Au regard des damnés, il dist qu'il estoit bien marry de ce que Panurge l'avoit si tost revocqué en vie: Car *je prenois*, dist-il, *un singulier passetemps à les voir*. — Comment? dist Pantagruel. — L'on ne les traicte, dist Epistemon, si mal que vous penseriez: mais *leur estat est changé en estrange façon*. Car je vis *Alexandre le Grand* qui repetassoit de *vieilles chausses*, et ainsi gaignoit sa pauvre vie. Xerces crioit la moustarde; Achilles, teigneux; Romule estoit saunier; Agamemnon, lichecasse; Numa, clouatier; Ulysses, fauscheur».

Образ преисподней с самого начала связывается здесь с *пиром*: Эпистемон пировал (avoit fait grand chere) и в аду, и в Елисейских полях. Далее, вместе с пиром преисподняя дает Эпистемону *занимательнейшее зрелище* загробной жизни осужденных. Эта жизнь организована как *чистейший карнавал*. Все здесь — *наоборот* верхнему миру. Все высшие развенчаны, все низшие увенчаны. Перечисление, которое дает Рабле, есть не что иное, как ряд *карнавальных переодеваний* героев древности и средневековья. Загроб-
.514 ное положение или профессия | каждого героя есть снижение его, иногда в буквальном топографическом смысле: Александр Македонский, например, занят приведением в порядок *старых штанов*. Иногда загробное положение героя является просто *реализованным ругательством*, например, Ахиллес — «шелудивый». С точки зрения формальной этот ряд (мы привели здесь только его начало) напоминает ряд подтирок: новые назначения и занятия героев преисподней возникают так же неожиданно, как вещи для подтирок, и самое несоответствие этих новых положений дает тот же эффект фарсовой обратности и перевернутости. Интересна такая подробность. Папа Сикст в преисподней занимается лечением сифилиса. По этому поводу происходит такой диалог:

«Comment! dist Pantagruel, y a il *des verolés* de par de là?

— Certes, dist Epistemon, je n'en vis onques tant; il y en a plus de cent millions. Car croyez que *ceux qui n'ont eu la verole en ce monde cy l'ont en l'aultre*.

— Cor Dieu, dist Panurge, j'en suis donc quitte. Car je y ai esté jusques au trou de Gilbathar, et remply les bondes de Hercules, et ay abatu de plus meures!»

Подчеркнем прежде всего логику обратности (наоборот): кто не болел сифилисом на этой земле, тот получает сифилис в преисподней. Напомним особый характер этой «веселой» болезни, касающейся телесного низа. Подчеркнем, наконец, в словах Панурга обычные в речевом быту эпохи географические |
с. 515 образы для телесного низа: «Дыра Гибралтара» и «Геркулесовы столпы». Отметим западное направление этих географических точек: они лежали на западных границах античного мира и через них пролегал путь в преисподнюю и на острова блаженных.

Карнавальный характер развенчаний ярко проявляется в следующем отрывке: «En ceste façon, ceux qui avoient esté gros seigneurs en ce monde icy, gaignoient leur pauvre meschante et paillarde vie là bas. Au contraire, les philosophes, et ceux qui avoient esté indigens en ce monde de par de là estoient gros seigneurs en leur tour. Je vis Diogenes qui se prelassoit en magnificence, avec une grande robe de pourpre, et un sceptre en sa dextre; il faisoit enrager Alexandre le Grand, quand il n'avoit bien repetassé ses chausses, et le payoit en grands coups de baston. Je vis Epictete vestu galantement à la françoise, sous une belle ramée, avec force damoiselles, se rigollant, beuvant, dansant, faisant en tous cas grand chere, et auprés de luy force escus au soleil».

Философы здесь (Диоген и Эпиктет) играют роль карнавальных шутов, избранных королями. Подчеркнута королевская одежда — пурпурная мантия и скипетр Диогена. Рядом с этим не забыты и палочные удары, которыми награждается «старый» развенчанный король — Александр Македонский. Образ Эпиктета выдержан в ином — в более галантном стиле: это — пирующий и пляшущий праздничный король.

В таком же карнавально-праздничном духе разработана и остальная часть этого загробного видения. Писатель Jehan |

516 Le Maire (глава школы риториков), бывший при жизни врагом пап, в преисподней играет роль шутовского папы. Кардиналами при нем состоят бывшие шуты — Caillette и Triboulet. Бывшие цари и папы целуют Жану ле-Меру туфлю, а он приказывает своим кардиналам наградить их побоями.

Дело не обходится и без ритуальных снижающих жестов. Когда Ксеркс, торгующий горчицей, запрашивает за нее слишком дорого, Вильон мочится в его горчицу. Perceforest мочится на стену, на которой изображен «огонь святого Антония». За это кощунство вольный стрелок из Баньоле, ставший в преисподней инквизитором, хотел сжечь его живьем.

Пир, как мы сказали, обрамляет весь эпизод. Как только Эпистемон кончил свой рассказ: «Or, dist Pantagruel, faisons un transon de bonne chere et beuvons, je vous en prie, enfans: car il fait beau boire tout ce mois».

Во время пира, к которому Пантагрюэль и его спутники немедленно приступают, решается судьба побежденного короля Анарха: Пантагрюэль и Панург принимают решение уже здесь, на земле, подготовить его к тому положению, которое он, как царь, будет занимать в преисподней, т. е. приучить его к низкому ремеслу.

В главе XXXI изображается карнавальное развенчание короля Анарха, о котором мы в свое время уже говорили. Панург переодевает короля в шутовской наряд (наряд подробно описан, причем отдельные его особенности Панург мотивирует с помощью игры слов) и делает продавцом зеленого соуса. Таким образом, это карнавальное развенчание должно воспроизводить
517 те, какие совершаются в преиспод|ней[196].

Остается подвести некоторые итоги нашего анализа.

Образ преисподней у Рабле носит ярко выраженный народно-праздничный характер. Преисподняя — это пир и веселый карнавал. Мы здесь находим и все знакомые нам снижающие амбивалентные

---

[196] Вот как говорит об этом Рабле: «Mais, devant que poursuivre ceste entreprinse, je veulx dire comment Panurge traicta son prisonnier le roy Anarche. Il luy souvint de ce qu'avoit raconté Epistemon, comment estoient traictés les rois et riches de ce monde par les champs Elysées, et comment ilz gaignoient pour lors leur vie à vilz et salles mestiers».

образы: обливание мочой, избиения, переодевания, ругательства. Движение в низ, присущее всем раблезианским образам, приводит в преисподнюю, но и образы самой преисподней преисполнены того же движения в низ.

* * *

Преисподняя в раблезианской системе образов — тот узловой пункт, где скрещиваются основные магистрали этой системы — карнавал, пир, битвы и побои, ругательства и проклятия. Чем объясняется такое центральное положение образа преисподней и в чем его миросозерцательный смысл?

На этот вопрос нельзя, конечно, ответить путем отвлеченного анализа*. Необходимо прежде всего* обратиться к источникам Рабле и к той традиции изображения преисподней, которая тянется через все средневековье и находит свое завершение в литературе ренессанса*.

с. 518 Но сначала несколько слов об античных источниках. | Вот античные произведения, дающие образы преисподней: XI песнь «Одиссеи», «Федр», «Федон», «Гордиас» и «Государство» Платона. «Сон Сципиона» Цицерона, «Энеида» Вергилия и, наконец, ряд произведений Лукиана (главное из них «Менипп, или Загробное царство»).

Рабле знал все эти произведения, но о сколько-нибудь существенном влиянии их, за исключением Лукиана, говорить не приходится. Однако и влияние Лукиана обычно сильно преувеличивается. На самом же деле сходство между «Мениппом, или Путешествием в загробное царство» и разобранным нами эпизодом Рабле ограничивается чисто внешними чертами.

Преисподняя* у Лукиана изображена как веселое зрелище. Подчеркнут момент переодевания и перемены ролей. Картина преисподней заставляет Мениппа сравнивать и всю человеческую жизнь с театральным шествием.

«И вот, глядя на все это, я решил, что человеческая жизнь подобна какому-то длинному шествию, в котором предводительствует и указывает места Судьба, определяя каждому его платье. Выхватывая кого случится, она надевает на него

царскую одежду, тиару, дает ему копьеносцев, венчает голову диадемой; другого награждает *платьем раба*, третьему дает красоту, а иного делает безобразным и смешным; ведь, конечно, зрелище должно быть разнообразным!»

Положение сильных мира сего — бывших царей и богачей — в преисподней то же, что и у Рабле:

«И еще сильнее *рассмеялся* бы ты при виде *царей и сатрапов*, нищенствующих среди мертвых и принужденных из бедности или *продавать вяленое мясо* или учить грамоте; а всякий встречный издевается над ними, *ударяя*
519 *по щекам*(,) *как* | *последних рабов*. Я не мог справиться с собой, когда увидел *Филиппа Македонского*: я заметил его в каком-то углу — *он чинил за плату прогнившую обувь*. Да, на перекрестках там нетрудно видеть и многих других, собирающих милостыню, — Ксеркса, Дария, Поликрата...»

При этом внешнем сходстве какое глубокое различие по существу между Рабле и Лукианом! *Смех у Лукиана абстрактный, только насмешливый, лишенный всякой подлинной веселости*. От амбивалентности сатурналиевых образов в его преисподней почти ничего не остается. Традиционные образы обескровлены и поставлены на службу отвлеченной моральной философии стоицизма (к тому же выродившейся и искаженной поздним цинизмом). И у него бывшие цари награждаются ударами: их бьют «по щекам, как последних рабов». Но эти удары — *бытовое битье рабовладельческого строя*, перенесенное в преисподнюю. От сатурналиевского амбивалентного образа царя-раба почти ничего не осталось. Удары эти — просто удары, лишенные всякой зиждительной силы: они ничему не помогают ни родиться, ни обновиться. Такой же *односмысленный бытовой характер* носят и *пиршественные образы*. У Лукиана в преисподней тоже едят, но еда эта не имеет ничего общего с раблезианской. Бывшие цари ею не могут наслаждаться, но и бывшие рабы и бедняки ею также не наслаждаются. В преисподней* *едят*, но там никто *не пирует*; не пируют и философы, они только смеются — *голо-насмешливо* — и издеваются над бывшими царями и богачами.

В этом — главное: материально-телесное начало у Лукиана служит целям чисто формального снижения высоких образов, служит простой бытовизацией их; оно лишено с. 520 но амбивалентности, оно не обнов|ляет и не возрождает. Отсюда и глубокое различие между Рабле и Лукианом в тоне и в стиле.

Во главе средневековой традиции изображения преисподней нужно поставить так называемый «Апокалипсис Петра». Это произведение было составлено одним греком в конце I или в начале II в. н. э.; это — сводка античных представлений о загробном мире, но приспособленная к христианскому вероучению. Самое произведение это не было доступно средневековью[197], но оно определило «Visio Pauli» («Видение Павла»), составленное в IV в. Различные редакции этой «Visio» были очень распространены в средние века и оказали существенное влияние на могучий поток ирландских легенд об аде и рае, сыгравших громадную роль в истории средневековой литературы.

Среди ирландских легенд о преисподней особое значение имеют те, которые были связаны с «Дырой св. Патрика». Отверстие это вело в чистилище. По легенде, оно впервые было показано богом св. Патрику, жившему в V в. Около середины XII в. монах Henry de Saltrey изобразил спуск в чистилище кавалера Owen'а в своем «Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii». Около этого времени была написана и знаменитая «Visio Tungdali». Тунгдал после своей смерти совершил путешествие в преисподнюю, но затем вернулся в мир живых, чтобы рассказать людям о тех ужасных зрелищах, которым он был свидетелем. Эти легенды возбуждали необычайный интерес и вызвали к жизни целый ряд произведений: «Espurgatoire de Saint Patrice» Marie de France; «De contemptu mundi» папы Иннокенс. 521 тия III; | «Диалоги св. Григория»; «Божественная комедия» Данте; «Salut d'Enfer» анонимного поэта; «Songe d'Enfer» Raoul de Houdenc'а и др.

Образы загробных видений, заимствованные из «Visio Pauli», переработанные и обогащенные могучей кельтской фантастикой, необычайно разрослись и детализовались. Особенно резко

[197] Оно впервые было найдено в одном египетском погребении в 1886 г.

усилились гротескные образы тела. Увеличилось и количество грехов и способов наказания (с семи до девяти и даже больше). В построении самых образов загробных мук без труда можно прощупать специфическую логику ругательств, проклятий и брани, логику телесно-топографических отрицаний и снижений. Эти образы мук часто организованы, как реализация метафор, заключенных в ругательствах и проклятиях. Тело терзаемых грешников дается в гротескном аспекте. Очень часто выступает явственно связь с пожиранием; некоторых грешников жарят на вертеле, других заставляют пить растопленные металлы. Уже в «Visio Tungdali» Люцифер изображен прикованным цепями к раскаленной решетке очага, на котором он поджаривается; при этом сам он пожирает грешников.

Существовал особый круг легенд о преисподней, связанных с образом Лазаря. Согласно одной древней легенде, Лазарь во время пира Христа у Симона Прокаженного рассказал о виденных им тайнах загробного мира. Существовала проповедь псевдо-Августина, в которой подчеркивалось исключительное положение Лазаря, как единственного из живых, видевшего загробные тайны. И в этой проповеди Лазарь рассказывает о своих
с. 522 загробных видениях во время пира. В | XII в. теолог Pierre Comestor в своей «Historia scolastica» также выдвигает это свидетельство Лазаря. Работа Коместора была переведена на французский язык и издана в год рождения Рабле (1494 г.). В конце XV в. эта роль Лазаря приобретает особое значение и фигура Лазаря проникает в мистерии. На авторитет Лазаря опирается и Antoine Vérard в своем «Traité des peines de l'Enfer» (1492 г.). Особой популярности пиршественного рассказа Лазаря содействовало то, что он был включен, под названием «Récit de Lazare» в «Almanach des Bergiers», а начиная с 1493 г.⟨,⟩ и во все издания популярнейшего «Grand Compost et Kalendrier des Bergiers» Guyot Marchant. Этот знаменитый календарь издавал в Лионе Claude Nourry, с которым Рабле, как известно, был в последующем весьма тесно связан.

Все эти легенды о загробном царстве, включавшие в себя существенные гротескно-телесные моменты и

пиршественные образы, определили тематику и образность дьяблерий, где именно эти моменты, связанные с материально-телесным низом, получили преимущественное развитие. В дьяблериях резко усилился и смеховой, комический аспект гротескных образов преисподней[198]. |

с. 523 Какое влияние оказали эти легенды и связанные с ними произведения на раблезианский образ преисподней?

В изображении преисподней у Рабле, как мы видели, на первый план выдвинуты два момента: во-первых, *пиршественные образы* (пир обрамляет рассказ Эпистемона, сам он пирует в преисподней, пир философов, продажа в загробном царстве съестных продуктов); во-вторых — *последовательный карнавальный характер преисподней*.

Первый момент наличен в названных нами легендах и произведениях средневековья. Уже в «Видении Тунгдала» (XII в.) *Люцифер пожирает грешников, причем сам он непрерывно поджаривается на огромной решетке очага*, к которой он прикован цепями. Так Люцифера изображали иногда и на мистерийной сцене. У Рабле мы также встречаем этот образ: в «Пантагрюэле» он упоминает о том, что Люцифер однажды сорвался с цепи, «ибо его страшно мучили колики после того, как он *съел за завтраком фрикасе из души какого-то сержанта*». В «Четвертой книге» (гл. XLVI) имеется подробное рассуждение чорта о сравнительных *вкусовых качествах* различных душ: какие из них хороши к завтраку, какие к обеду и в каком именно приготовлении. По⟨-⟩видимому, непосредственным источником Рабле были две названные нами поэмы: «Salut d'Enfer» неизвестного автора и «Songe d'Enfer» Raoul de Houdenc'a. В обеих поэмах авторы изображают свое посещение Вельзевула и свое

[198] Эти гротескно-комические элементы были, как мы сказали, в зачатке даны уже в «Visio Tungdali»; они оказали влияние и на изобразительное искусство, например, художник Иероним Босх в одном из панно своих «Délices terrestres» (в Эскуриале) на мотивы Тунгдала, выполненном около 1500 г., подчеркнул именно гротескные моменты «Видения» (пожирание грешников Люцифером, прикованным к решетке очага). В соборе в Бурже имеются фрески XIII в., где в изображении загробной жизни также выдвинуты гротескно-комические моменты.

участие в пире дьяволов. Уже здесь появляется подробное развитие кулинарии грешников. Так, герою «Salut d'Enfer» сервируют щи, сваренные на ростовщике, жаркое из фальшивомонетчика и соус из адвока-
c. 524 та. Raoul de Houdenc дает еще более подроб|ное описание адской кулинарии. Обоим поэтам в аду оказывается, как и Эпистемону, весьма учтивый прием, и оба они, как и Эпистемон, запросто беседуют с Вельзевулом.

Также несомненно и влияние на Рабле круга легенд, связанного с образом Лазаря. Мы уже указывали, что весь эпизод с Эпистемоном является пародией на евангельское чудо воскрешения Лазаря. Рассказ Эпистемона о загробных видениях, как и легендарный рассказ Лазаря, обрамлен пиршественными образами.

Таковы источники первого — пиршественного — момента в раблезианском образе преисподней. Но и второй — карнавальный — момент в своих зачатках намечен в тех же источниках.

Карнавально-праздничный элемент очень силен в двух указанных нами поэмах — в «Salut» и в «Songe d'Enfer». Но есть он уже и в древнейших кельтских легендах. Преисподняя — это побежденное и осужденное зло прошлого. Правда, зло это мыслится и изображается с официально-христианской точки зрения; отрицание носит поэтому несколько догматический характер. Но в легендах это догматическое отрицание тесно переплетается с фольклорными представлениями о земном низе, как о материнской утробе, одновременно поглощающей и рождающей, и с представлениями о прошлом, как об изгоняемом веселом страшилище. Фольклорная концепция веселого времени не могла не проникать в образы преисподней, как образы побежденного зла прошлого. Поэтому уже в «Видении Тунгдала» Люцифер изображается, в сущности, как веселое страшилище, как образ побежденной старой власти и страха перед
c. 525 нею. Поэтому легенды эти и могли | оплодотворить как обе указанные нами достаточно праздничные поэмы, так и уже совершенно карнавальный мир дьяблерий. Побежденное

зло, побежденное прошлое, побежденная старая власть, побежденный страх — все это в непрерывных переходах и оттенках могло порождать и мрачные образы дантовского ада и веселую преисподнюю Рабле. Наконец, самая *логика низа, логика обратности, изнанки, наоборот,* неудержимо влекла образы преисподней к карнавально-гротескному оформлению и осмыслению.

Но есть и еще один момент, который также необходимо учесть. *Боги античной мифологии,* разжалованные христианством в *чертей,* и *образы римских сатурналий,* которые упорно продолжали жить в средние века, были низвергнуты ортодоксальным христианским сознанием в *преисподнюю* и внесли в нее свой *сатурналиевский дух.*

Одно из древнейших дошедших до нас описаний карнавала дано в форме мистического видения преисподней. Нормандский историк XI в. Ордерик Витал изображает нам подробно видение некоего священника Гошелина, который первого января 1091 г., возвращаясь ночью от больного, видел проходящее по пустынной дороге «войско Эрлекина». Сам Эрлекин изображен в виде *великана,* вооруженного громадной палицей (фигура его напоминает Геракла). Войско, которое он ведет, весьма разнообразно. Впереди идут люди, *одетые в звериные шкуры* и несущие в руках всякую *кухонную и домашнюю утварь.* Затем идут люди, несущие 50 *гробов,* на гробах же сидят *маленькие человечки с большими головами* и большими корзинами в руках. Затем следуют два *эфиопа* с дыбой, на которой чорт пытает
526 человека, вонзая в | него огненные шпоры. Затем следует большое количество *женщин:* они едут верхом на конях, все время *подпрыгивая на седлах,* утыканных раскаленными гвоздями; женщины все время *подскакивают и снова падают* на эти гвозди; среди них были и благородные дамы, в том числе еще живые. Затем шло духовенство, а в конце шествия воины, окруженные *пламенем.* Таково шествие. Оказывается, что все это ⟨—⟩ души умерших грешников. Гошелин беседует с тремя из них, в том числе и со своим умершим братом. От них он и узнает, что это шествие блуждающих душ чистилища, искупающих свои грехи.

Таково видение Гошелина[199]. Здесь нет, конечно, ни самого слова, ни понятия «карнавала». Сам Гошелин и повествующий об его видении историк считают это видением «Эрлекинова войска». Этому мифологическому представлению (оно аналогично «дикому войску», «дикой охоте», иногда — «войску короля Артура») дается здесь христианское истолкование: это — блуждающие по земле души чистилища. Христианские представления определяют тон, характер и отдельные подробности в рассказе Ордерика: *ужас* самого Гошелина, *жалобы* и *стенания* идущих в шествии людей, наказания, которым подвергаются отдельные участники шествия (человек, которого чорт пытает на дыбе, оказывается убийцей священника, женщины на седлах с раскаленными гвоздями наказаны так за разврат). Таким образом, атмосфера здесь далеко не карнавальная. с. 527 Но в то же время карнавальный характер отдельных образов | и шествия в его целом не подлежит сомнению. Несмотря на искажающее влияние христианских представлений, черты карнавала (или сатурналий) выступают совершенно явственно. Мы видим здесь и характерный для гротескного тела *образ великана*, обычного участника всех процессий карнавального типа (мы уже сказали, что его образ напоминает Геракла, особенно благодаря палице; образ Геракла в античной традиции был тесно связан с преисподней). Ту же гротескную концепцию воплощают и *эфиопы*. Чрезвычайно характерен образ *новорожденных младенцев, сидящих на гробах*: за христианской окраской, приданной образу, здесь явственно сквозит *амбивалентность рождающей смерти*. В плане материально-телесного низа нужно понимать, отвлекаясь от христианского осмысления, и присутствие в шествии *развратных женщин* («dames douces») *с их непристойными телодвижениями* (изображающими coitus; напомним раблезианскую метафору для полового акта, заимствованную из области верховой езды, — «saccade»). Совершенно *карнавальный характер* носят, конечно, *люди*,

[199] См. «Orderici Vitalis, angligenae coenobii Ulticensis monachi, historiae ecclesiasticae libri tredecim» (изд. Prévost, 1845, т. III). «Видение» Гошелина подробно излагает и анализирует Driesen, op. cit., стр. 24–30.

одетые в звериные шкуры и вооруженные предметами кухонной и домашней утвари. И пламя, окружающее воинов, — карнавальный огонь, сжигающий и обновляющий страшное прошлое (сравни «moccoli» римского карнавала). Сохраняется здесь и момент развенчания: ведь все эти грешники — бывшие феодалы, рыцари, знатные дамы, духовенство; теперь же это — развенчанные души, лишенные своего высокого положения. Гошелин беседует с одним виконтом, который наказан за то, что был неправедным судьей; другой феодал наказан за то, что несправедливо отобрал мельницу у своего соседа. |

с. 528 Есть в этом новогоднем видении и кое-что от «шествия развенчанных богов», прежде всего — в античном облике самого Эрлекина с его палицей. Известно, что карнавальные шествия осмысливались иногда в средние века, особенно в германских странах, как шествия развенчанных и низринутых языческих богов. Представления о низвергнутой высшей силе и правде прошлых времен прочно срослось с самым ядром карнавальных образов. Не исключено, конечно, и влияние сатурналий на развитие этих представлений средневековья. Античные боги в известной мере разыгрывают роль развенчанного царя сатурналий. Характерно, что еще во второй половине XIX в. ряд немецких ученых защищал германское происхождение слова «карнавал», производя его от «Karne» (или «Harth»), что значит «освященное место» (т. е. языческая община — боги и их служители) и от «val» (или «wal»), что значит «мертвый», «убитый». Карнавал, таким образом, означал, по этому объяснению, «шествие умерших богов». Мы приводим это объяснение лишь как показатель того, насколько упорным было представление о карнавале как о шествии развенчанных богов.

Бесхитростный рассказ Ордерика Витала свидетельствует о том, как тесно сплетались образы преисподней с образами карнавала даже в сознании богобоязненных христиан XI в. К концу средневековья из этого сплетения развиваются формы дьяблерий,

⟨ко⟩гда карнавальный момент окончательно побеждает и превращает преисподнюю в веселое народно-площадное зрелище*.

Параллельным проявлением того же процесса «карнавализации преисподней» служит и так называемый «ад»,
с. 529 фигу|рировавший почти во всех празднествах и карнавалах ренессанса.

Этот «ад» принимал весьма различные формы. Вот, например, его метаморфозы в нюрнбергских карнавальных шествиях XVI в. (они подробно протоколировались): дом, башня, дворец, корабль, ветряная мельница, дракон, изрыгающий пламя, слон с людьми на нем, великан, пожирающий детей, старый чорт, проглатывающий злых жен, лавка со всяким ломом и хламом (для продажи), гора Венеры, хлебная печь для печения дураков, пушка для стрельбы в сварливых женщин, капкан для ловли дураков, галера с монахами и монашками, колесо фортуны, вращающее дураков, и т. п. Нужно напомнить, что это сооружение, начиненное фейерверками, обычно сжигалось перед ратушей.

Все эти вариации карнавального «ада» амбивалентны и все они в том или ином виде и степени включают в себя момент побежденного смехом страха. Все они — в более или менее безобидной форме — карнавальные чучела старого уходящего мира: иногда это прямо — смешные страшилища, а иногда в них подчеркнуты устарелость уходящего мира, его ненужность, нелепость, глупость, смешная претенциозность и т. д. Все это аналогично тому снижающему бараxлу, которым загромождена раблезианская преисподняя: старым штанам, с которыми возится Александр Македонский, кучам тряпья и отбросов, в которых копаются бывшие ростовщики и т. п. Мир этот предается возрождающему карнавальному огню.

Все сказанное нами проливает свет на миросозерцательное значение образов преисподней как в средневековой традиции, так и в романе Рабле. Уясняется и органическая связь преисподней со всеми другими образами раблезианской

системы. Остановимся еще на некоторых особых сторонах образа преисподней. |

530 Начнем с пиршественного аспекта преисподней и прежде всего с простейшего выражения его: пожирания, проглатывания.

В предыдущей главе мы указывали, что популярнейшим конкретно-зримым представлением о преисподней была разинутая пасть сатаны, на которой было сосредоточено все внимание зрителей мистерий. Эта разинутая пасть была универсальной, это — низ всего мира, над ней находилась земля, а над землею — небо. Устройство мистерийной сцены отражало конкретно-топографическое вертикальное представление о мире. Всему было свое место на этой вертикали, своя степень высоты. Вертикальный мир этот мыслился также в телесных образах — низ мира это — пасть или чрево. Тело и мир переплетались и сливались, между ними не было четких границ, они переходили друг в друга.

Такие категории, как отрицание, осуждение, уничтожение(,) получают конкретное телесно-топографическое выражение. Отрицаемое спускается в низ, под землю, в чрево. Древнейшим выражением уничтожения было именно пожирание.

Враждебное, побежденное, отрицаемое, осужденное вводится в рот, растерзывается, разгрызается зубами, разжевывается, спускается в желудок (в низ, в чрево). Там, в низу, оно переваривается, т. е. уничтожается его старое отрицаемое бытие, но оно возрождается в новой жизни поглотившего его тела. Таким образом, путь отрицания и уничтожения — телесно-топографический путь, идущий сверху в низ, в телесную могилу, в телесную преисподнюю, где происходит и возрождение, зачатие и новое рождение.

531 Этот телесно-топографический путь пожирания — древ|нейший образ отрицания и уничтожения. «Не быть», «исчезнуть» значит «быть поглощенным», «съеденным», «проглоченным». Древнейший ответ на вопрос, где находится прошлое, умершее, уничтоженное, был таков: оно находится

в животе, в чреве, в утробе земли и тела; оно съедено, поглощено, чтобы снова родиться[200]. |

с. 532 Подчеркиваем *топографический характер* вопроса о *смерти, уничтожении, отрицании*. Спрашивают о *месте* «*τόπος*» — «*где?*», ищут локализации всего умершего и уничтоженного. Одновременно ищут и *место будущего, еще не рожденного, но рождаемого, зачинаемого*. Этот древний «топос» неразрывно связан с *временем*; это, в сущности, — хронотоп: это место прошлого (ад) и будущего (рай, новая жизнь, возрождение). Это топос прошлого и будущего, уничтожения и возрождения, является организующим центром индийских чудес и кельтских легенд о преисподней и чудесных путешествий, этих скитаний в поисках *отверстий в земле* — адовой *пасти* и райских *ворот*.

---

[200] Приведем для иллюстрации этих положений параллельный образ из Шекспира («Гамлет», акт IV, сцена 3; речь идет об убитом Полонии):

«*Король*. Ну, что же, Гамлет, где Полоний?

Гамлет. За ужином.

Король. За ужином? Где?

Гамлет. *Не там, где он ест, а там, где его едят*; у него как раз собрался некий сейм политических червей. *Червь — истинный император по части пищи*. Мы откармливаем всех прочих тварей, чтобы откормить себя, а *себя откармливаем для червей. И жирный король и сухопарый нищий* — это только *разные смены, два блюда, но к одному столу*; конец таков.

Король. Увы, увы!

Гамлет. *Человек может поймать рыбу на червя, который поел короля, и поесть рыбы, которая питалась этими червями*.

Король. Что ты хочешь этим сказать?

Гамлет. *Я хочу вам только показать, как король может совершить путешествие по кишкам нищего*».

В этом отрывке образ смерти-пожирания сочетается с карнавальным образом развенчания короля; в то же время здесь implicite содержится и образ преисподней. Нужно подчеркнуть, что амбивалентность этих образов здесь несколько ослаблена. Образ единого «котла жизни» несколько рационализован.

Остановимся несколько подробнее на этой форме топографического отрицания. Это — не чистое и отвлеченное отрицание. Оно захватывает и ряд положительных моментов. Оно перемещает и перестраивает отрицаемое явление в пространстве и во времени: оно устраняет его с земли и из настоящего и переносит его в низ и в прошлое (как бывшее, умершее) и в будущее (как зачинаемое и вновь рождаемое). Поэтому в образах топографического отрицания неразрывно слиты пожирание-смерть и зачатие-рождение. Поэтому и преисподняя характеризуется не только «адовой пастью», но и *отверстием детородного органа*. Отрицание есть *переделка*, это — *отбрасывание в прошлое, чтобы родилось будущее*. Таков низ земли и тела: в нем прошлое чревато будущим, а поверхность земли — это настоящее, оно — между прошлым и будущим, между умершим и еще не родившимся; на земле ходят те, кто еще не умер и еще не родился вновь. Таким образом, *пространство в этой*
533 *топографии мира насквозь про|низано временем*. В процессе развития образов преисподней в народно-праздничном смеховом плане *момент времени усиливается и становится доминирующим*. Именно время организует здесь веселое карнавальное зрелище преисподней. Здесь же — в народно-праздничных образах преисподней — момент пожирания-проглатывания раскрывает и свою другую *победно-торжествующую* сторону. Образ преисподней становится образом побежденного смехом страха, притом — двойного: перед самой мистической преисподней (перед «адом», перед смертью) и перед властью и правдой прошлого (еще господствующими, но уже умирающими), низвергнутыми в преисподнюю. Это — *двойное смешное страшилище: пугало «ада» и пугало власти прошлого*. В эпоху ренессанса это страшилище преисподней все более и более наполняется королями, папами, церковными и государственными деятелями, притом не только недавно умершими, но и еще живыми.

Такова роль мотива пожирания в образе преисподней. Напомним роль этого же мотива в картине космоса и микрокосма в «Третьей книге» Рабле. Вся эта картина построена на мотиве

обмена веществ («взаимного одалживания»), основными проявлениями которого служат *еда* (поглощение) и *зачатие* («забота о неродившихся»). Земля своими испарениями и выдыханиями *кормит* звезды. В человеческом же теле главное — *это кровь*. Все органы тела служат одной задаче — *ковать кровь*. Материалом для этой ковки крови служит пища — *хлеб и вино*: «La matière et metal convenable pour estre en sang transmué est baillée par nature: pain et vin. En ces deux sont comprinses toutes especes des alimens». Все внешние с. 534 органы служат для добывания *пищи* (*хлеба и* | *вина*), а все внутренние органы — для переработки пищи, т. е. хлеба и вина, в кровь и для очищения крови. Самую ценную часть своего питания каждый орган посылает в низ для деторождения. *Тело поглощает мир* в лице пищи — *хлеба и вина* — переваривает и перерабатывает ее в *кровь* и *зачинает новую жизнь*. Движение в низ является основным направлением в жизни всего тела.

Но образ преисподней является топографическим выражением не только отрицания в узком смысле, но и *осуждения-приговора*. В семантике осуждения-приговора всегда содержится момент сбрасывания в низ (снижения) и момент пожирания — с одной стороны — и момент обновления и рождения — с другой. Осуждение-приговор в этом отношении аналогично ругательству и проклятию, сбрасывающему в низ, в телесную могилу. Осуждение-приговор, как и отрицание, носит *образный характер*. Приговоренного и буквально переряжают; церемониал осуждения и казни (или заключения) включает в себя момент *снижения* и *обратности* (изнанки, наоборот). *Образ осужденного снижен, согнут, повернут к земле*. Это — *уходящее в землю прошлое*. Но и момент возрождения и будущего, хотя бы в зачатке, всегда наличен. У Рабле этот момент подчеркнут: например, только наказание на дыбе может сделать средневековых агеластов продуктивными; Панург проэктирует ввести в «Сальмигондене» закон, согласно которому приговоренному к смерти предоставляется возможность *опорожнить свои семенные каналы*. Непосредственно перед этим рассуждением есть замечательные слова брата Жана, рекомендующего

Панургу не медлить с женитьбой: «Marie toy de par le diable, c. 535 marie toy, et carillonne | à doubles carrilons de couillons... Vertus Dieu, à quand te veux tu reserver?.. L'Antichrist est déjà né, ce m'a l'on dict... „Crescite. Nos qui vivimus, multiplicamini“; il est ecrit. C'est matiere de breviaire... Voudrois tu bien qu'on te trouvast les couilles pleines au jugement, dum venerit judicare?»

Мотив оплодотворения и продолжения рода связывается здесь с пришествием антихриста и с образом страшного суда. Можно было бы думать, что близкое наступление конца света и страшного суда делает по меньшей мере излишней заботу о размножении и об оставлении потомства. Но брат Жан думает иначе. Переосмысливая и нарочито искажая библейские тексты, он доказывает необходимость роста и размножения именно в виду близкого конца мира и считает совершенно недопустимым, чтобы Панург явился на страшный суд с полными семенными каналами. Брат Жан правильно раскрывает смысл образов конца мира, как смерти и в то же время материально-телесного обновления и возрождения старого мира; правильно раскрывает он и смысл суда, как осуждения старой индивидуальности во имя будущего, нового и лучшего человека, который должен быть зачат. Недаром в образе осужденного всегда есть черты старости: согбенность, склоненная голова, пригнутость к земле; осужденный близок к земному низу, подобно старику. Суд есть смена старого новым, этим старым зачатым c. 536 и рожденным. Поэтому и на | суд и на смерть нужно идти с опустошенными семенными каналами. Важно именно это сочетание в одном образе давшего жизнь (будущее) и умирающего (прошлое).

Таким образом, отрицание, брань, осуждение-приговор одинаково включают в себя момент пожирания и момент смерти-обновления. В их образной структуре непосредственно сочетаются прошлое с оплодотворенным

им будущим. И все эти образы неизбежно тяготеют к *преисподней*.

Теперь становится ясным сложное миросозерцательное значение образа преисподней. Это — образ побежденного прошлого и правды прошлого, и одновременно образ побежденного страха прошлого. Но это побежденное прошлое «*опустошило свои семенные каналы*», *оно оплодотворило будущее, оставив смену*; из этой могилы поднимаются новые всходы. В преисподней собрано все осмеиваемое, осуждаемое, отрицаемое, обреченное. Поэтому сатира ренессанса так часто пользовалась образом преисподней для изображения галереи враждебных исторических деятелей и отрицательных общественных типов. Но эта сатира часто (например, у Кеведо) носит чисто отрицательный характер, амбивалентность образа преисподней часто резко ослабляется. В народно-смеховой традиции и у Рабле преисподняя всегда амбивалентна; смех здесь не только насмешливый, но и веселый, торжествующий рождение новой молодой жизни, «играющей у гробового входа». *Пуповина этой молодой жизни уходит в землю и соединяет ее с преисподней*.

Особенно важное миросозерцательное значение в веселом
с. 537 образе преисподней имеет момент побежденного стра|ха, не только перед самой преисподней, но прежде всего перед властью и правдой прошлого, перед *серьезностью* прошлого. Страх перед адом сам является лишь одним из моментов этого страха прошлого. Преисподняя у Рабле смеется над всем старым миром со всеми его страхами и в том числе над собой.*

* * *

Из последней главы «Пантагрюэля» мы знаем, что Рабле предполагал изобразить путешествие своего героя в легендарную страну пресвитера Иоанна (она была локализована в Индии), а затем — в преисподнюю. Эта тема вовсе не является неожиданной. Вспомним, что ведущий образ «Пантагрюэля», — разинутый рот, т. е. в конце концов та же gueulle d'enfer средневековой мистерийной сцены. Все образы Рабле проникнуты

движением в низ (низ земной и телесный), все они ведут в преисподнюю. Даже эпизод с подтирками, как мы видели, привел нас в преисподнюю.

И в основном источнике Рабле — в народной легенде о Гаргантюа — был эпизод спуска героя в преисподнюю. Правда, в «Великой Хронике» его нет, но в одном фарсе 1540 г. сохранилась ссылка на такой эпизод, как на что-то общеизвестное; в одном из новых устных вариантов легенды, записанных у Sébillot (op. cit., стр. 52–53), также имеется подобный эпизод[201]. |

---

[201] Фигуры народной комики также часто спускаются в ад, в преисподнюю. Такой спуск совершил и Арлекин, который, как и Пантагрюэль, был в своем долитературном прошлом чортом. В 1585 г. в Париже вышло произведение под таким заглавием: «Веселая история деяний и подвигов Арлекина, итальянского комедианта, содержащая его сны и видения, его схождение в ад,
538 чтобы извлечь | оттуда мамашу Кардину, как и с помощью таких случайностей он оттуда ускользнул, после того как он обманул там самого адского царя, Цербера(,) и всех других чертей».

В аду Арлекин кувыркается, проделывает тысячу всевозможных прыжков, пятится назад, высовывает язык и т. п.; он заставляет смеяться Харона и самого Плутона. Вот небольшой отрывок:

«Harlequin s'en allant luy fait mille *gambades*
Mille *saults*, mille *bonds* et mille *bonnetades*,
En *reculant* tousjours; Charon voyant cecy,
L'admire en ses façons, et la salue aussi,
Riant si haultement que la rive resonne.
Esbahy de cecy, car *le rire jamais*
N'y feust onc entendu...»

Все эти веселые прыжки и кувырканья Арлекина вовсе не являются статическим контрастом к преисподней, создающим оксюморный образ, — они амбивалентны, как амбивалентна и сама преисподняя. Ведь все прыжки и кувырканья Арлекина глубоко топографичны: их ориентирами служат небо, земля, преисподняя, верх, низ, лицо, зад; они играют перестановками и перемещениями верха и низа, лица и зада; другими словами(,) тема спуска в преисподнюю implicite содержится в простейшем движении кувыркания. Поэтому фигуры народной комики и стремятся в преисподнюю. Знаменитый комик XVII в. Tabarin также спускался в преисподнюю. В 1621 г. вышло его произведение «Descente de Tabarin aux Enfers»; см. «Œuvres complètes de Tabarin avec les Rencontres, Fantaisies et Coq-à-l'âne facétieux du baron de Gratelard», éd. Gustave Aventin, Paris, 1858.

с. 538 Таким образом, и источники Рабле, и самая логика его образов неуклонно вели его в преисподнюю. |

с. 539 Путь Пантагрюэля в преисподнюю, по плану романа, лежал через страну пресвитера Иоанна, которую обычно локализовали в Индии. Мы уже знаем, что легенды предполагали в Индии входы в преисподнюю и в земной рай. Таким образом, маршрут Пантагрюэля с этой легендарной точки зрения вполне оправдан. Но этот же путь, которым следует Пантагрюэль в Индию, есть путь на крайний запад, где всегда предполагалась «страна смерти», т. е. преисподняя. Пролегал этот путь, согласно Рабле, через îles de Perlas, т. е. через Бразилию. В то же время этот легендарный путь в страну смерти («на запад от Геркулесовых столпов») был актуальным откликом Рабле на географические искания того времени. Франциск I в 1523–1524 гг. послал итальянца Verozzano в центральную Америку, чтобы найти пролив, при помощи которого можно было бы сократить расстояние до Китая и Индии (а не огибать Африку, как португальцы).

Намеченную в последней главе «Пантагрюэля» программу продолжения романа Рабле, по существу, почти полностью осуществил. Мы говорим — «по существу», так как внешняя сторона ее резко изменилась: нет страны пресвитера Иоанна и нет преисподней. Но преисподнюю заменил «оракул божественной бутылки» (как изобразил бы его сам Рабле, мы, правда, не знаем), а путь на юго-запад сменился путем на северо-запад (мы имеем в виду путешествие Пантагрюэля «Четвертой книги» романа).

Этот новый путь на северо-запад был также откликом на изменившиеся географические и колониальные искания Франции. Verozzano не нашел никакого пролива в Средней Америке.
с. 540 Знаменитый современник Рабле Jacques Cartier | выдвинул новую идею — передвинуть маршрут поисков пролива на север — в область полярных стран. В 1540 г. Картье проникает в Канаду. В 1541 г. Франциск I возлагает на Картье задачу колонизовать эту вновь открытую землю Северной Америки. И вот Рабле меняет маршрут своего героя и заставляет плыть его на северо-запад, в полярные области, туда, куда указывал Картье.

Но этот *реальный* путь Жака Картье на северо-запад был в то же время и знаменитым *кельтским легендарным путем к преисподней и к раю*. Этот северо-западный путь был окутан древнейшими кельтскими легендами. К северо-западу от Ирландии океан был таинственным, там можно было слышать в реве волн голоса и стоны умерших, там были разбросаны таинственные острова, таившие всевозможные чудеса, похожие на чудеса Индии. К этому кельтскому циклу легенд о путях в преисподнюю относятся и упоминавшиеся нами легенды, связанные с «дырой св. Патрика». Эти кельтские легенды о чудесах Ирландского моря были занесены и в литературу поздней античности, в частности, к Лукиану и к Плутарху. Например, у Рабле есть эпизод с замерзшими и оттаявшими словами; эпизод этот был непосредственно заимствован Рабле у Плутарха, но образы его, несомненно, кельтского происхождения. То же нужно сказать и об эпизоде с островом Макреонов, навеянном Плутархом. Кстати, Плутарх рассказывает, что на одном из островов северо-запада, т. е. в Ирландском море, пребывает Сатурн, охраняемый Бриареем[202]. |

с. 541 Мы коснемся здесь одной легенды этого кельтского круга, оказавшей безусловное влияние на путешествие Пантагрюэля (т. е. на «Четвертую книгу» романа), — легенды о странствии св. Брендана. Это древний ирландский миф в христианизованной форме. В X в. была написана «Navigatio sancti Brendani», получившая громадное распространение в средние века во всех странах Европы как в прозаических, так и в стихотворных версиях. Наиболее замечательная его обработка — англо-саксонская поэма монаха Benoît, написанная в 1125 г. Вот ее содержание:

Св. Брендан с 17-ью монахами своего монастыря отправился из Ирландии на поиски рая в северо-западном направлении, поднимаясь к полярным областям (маршрут Пантагрюэля). Путешествие длилось семь лет. Св. Брендан следовал от острова

---

[202] По мнению современных исследователей (например, Lote), Рабле питал с. 541 особую склонность именно к кельтской фантасти|ке. Это выразилось и в том, что даже в античной литературе Рабле выбирал элементы кельтского происхождения (например, у Плутарха).

к острову (как и Пантагрюэль), открывая все новые и новые чудеса. На одном из островов жили белые бараны величиною с оленя; на другом на громадных деревьях с красной листвой жили белые птицы, певшие славы богу; на другом острове царило глубочайшее молчание, и лампады здесь загорались сами в час богослужения (старик на этом «острове молчания» чрезвычайно напоминает старого Макреона у Рабле). Праздник пасхи путешественникам приходится справлять на спине акулы (у Рабле есть эпизод с «физитером», т. е. с китом). Они присутствуют при бое между драконом и грифоном, видят морскую змею и других морских чудовищ. Они преодолевают все опасности, благодаря своему благочестию. Они видят роскошный алтарь, подымающийся из океана на сапфировой колонне. Они
с. 542 проходят мимо отверстия в ад, | откуда поднимается пламя. Поблизости от этой адовой пасти они находят Иуду на узкой скале, вокруг которой бушуют волны. Здесь Иуда отдыхает в дни праздника от адских мук. Наконец, они достигают дверей рая, окруженного стенами из драгоценного камня: здесь сверкают топазы, аметисты, янтарь, оникс. Посланец бога позволяет им посетить рай. Здесь они находят роскошные луга, цветы, деревья, полные плодов; повсюду разлиты ароматы, леса наполнены ласковыми ручными животными; здесь текут реки из молока, а роса падает медовая; здесь нет ни жары, ни холода, ни голода, ни печали. Такова легенда о св. Брендане в обработке Бенуа.

Перед нами яркий образец средневековых представлений о земном пространстве и о движении по этому пространству. Здесь, как и в гротескном теле, нет глухой земной поверхности, а только глубины и высоты. Превосходный символ этого легендарного рельефа — *дыра ада* и рядом с ней возвышающаяся *праздничная скала* Иуды; или — сапфировая колонна с алтарем, подымающаяся *ввысь* из морских *глубин*. *Дыра в ад и двери в рай разбивают твердую плоскость мира*, в глубине его раскрываются другие миры. В этой легенде церковно-христианские представления противоречиво сочетаются с народными. Последние здесь еще сильны и создают прелесть этой легенды. *Рай оказывается народно-утопическим царством материально-телесного изобилия и мира, золотым*

сатурновым веком, где нет ни войн, ни борьбы, ни страдания, но царит *материально-телесное изобилие и избыток.* Недаром на одном из островов Ирландского моря и Плутарх помещал местопребывание Сатурна. Таким образом, и в этой благочестивой поэме, как и в благочестивом видении |
с. 543 Гошелина, явственно звучат* *мотивы сатурналий.*

Мы видим, что в путешествии Пантагрюэля на северо-запад *древнейший легендарный путь в утопическую страну изобилия и мира сливается воедино с новейшим реальным путем, с последним словом географических исканий эпохи, — с путем Жака Картье.* Такое сплетение характерно для всех основных образов Рабле; к этому вопросу мы еще вернемся в последней главе.

Образы, навеянные путешествием св. Брендана, сплетаются в «Четвертой книге» Рабле с образами иного характера. В сущности, все путешествие Пантагрюэля проходит по миру преисподней, по отжившему миру смешных страшилищ. Остров сутяг, остров диких колбас и карнавальная война с ними, карнавальная фигура Каремпренана (в образе Каремпренана достигнут предел анатомического фантазирования), острова папиманов и папефигов, остров Гастера и пиршественные приношения гастролятров, вставные новеллы и эпизоды, в особенности разобранный нами рассказ об избиении кляузников в доме де Баше и рассказ о проделках Вильона, — все это *по-карнавальному стилизованные образы старого мира — старой власти и старой правды, — смешные страшилища, начинка карнавального ада, фигуры дьяблерий.* Движение в низ в разнороднейших формах и выражениях проникает все эти образы «Четвертой книги». Необходимо особо отметить громадное количество актуальных политических аллюзий, которыми пронизана вся эта книга.

Легендарные чудеса Ирландского моря превращаются, таким образом, на страницах Рабле в веселую карнавальную |
с. 544 преисподнюю.

Первоначальный замысел Рабле, намеченный в последней главе «Пантагрюэля», при всех внешних изменениях, по существу, как мы видим, неуклонно им осуществлялся.

* * *

Миросозерцательное значение *движения в низ* и завершающего это движение *образа преисподней* уясняется на фоне той *радикальной перестройки*, которой подвергалась *средневековая картина мира* в эпоху ренессанса. В предыдущей главе мы охарактеризовали иерархический характер средневекового физического космоса (иерархическое расположение четырех стихий и их движение). Такой же ступенчатый иерархический характер носил и метафизический и нравственный миропорядок. Определяющее влияние на всю средневековую мысль и даже на образное мышление оказал Дионисий Ареопагит. В его произведениях[203] дается законченное и последовательное проведение *идей иерархии*. Учение Дионисия Ареопагита — соединение неоплатонизма с христианством. Из неоплатонизма взята идея ступенчатого космоса, разделенного на высшие и низшие миры; христианство же дало идею искупления как посредства между высшими и низшими мирами. Дионисий дает систематическое изображение этой иерархической лестницы, ведущей с неба на землю. Между человеком и богом располагается мир чистых интеллигенций и небесных сил. Они разделяются на три круга, которые, в свою очередь, распадаются на три подразделения. Церковная | иерархия строго отражает эту небесную иерархию. с. 545
Учение Дионисия Ареопагита оказало громадное влияние на Эриугену, Альберта Великого, Фому Аквинского и др.

В средневековой картине мира *верх и низ, выше и ниже*, имеют *абсолютное значение* как в пространственном, так и в *ценностном* смысле. Поэтому образы движения в верх, путь восхождения, или обратный путь нисхождения, падения играли в системе мировоззрения исключительную роль. Такую же роль они играли и в системе образов искусства и литературы, проникнутых этим мировоззрением. Всякое существенное движение мыслилось и представлялось только как движение в верх или в низ, как движение по вертикали. Все

[203] Вот эти произведения: «О божественных именах», «О небесной иерархии», «О церковной иерархии».

образы и метафоры движения в средневековой мысли и в художественном творчестве носят резко выраженный и поражающий своею последовательностью вертикальный характер; а образы и метафоры эти играли громадную роль: ведь вся система оценок передавалась именно в метафорах движения, все *лучшее* было *высшим*, все *худшее* было *низшим* и обратно. И вот поражает почти полное отсутствие среди всех этих двигательных образов *движения по горизонтали*, движения *вперед* или *назад*. Движение по горизонтали было лишено всякой существенности, оно ничего не меняло в ценностном положении предмета, в его истинной судьбе, оно мыслилось как топтание на месте, как бессмысленное движение в безысходном кругу. Характерно, что даже средневековые описания путешествий и хождений были лишены пространственного пафоса движения вперед, вдаль, по горизонтали мира: образ пути в этих
с. 546 путешествиях был искривлен и смещен | средневековой вертикалью, иерархической оценкой земного пространства. Та конкретная и зримая модель мира, которая лежала в основе средневекового образного мышления, была существенно вертикальной.

Иерархическое движение по вертикали определяло и отношение к времени. Время мыслилось и представлялось как горизонталь. Поэтому иерархия представлялась вневременной. Время не имело существенного значения для иерархического подъема. Поэтому не было представления о прогрессе во времени, о движении вперед во времени. Переродиться в высшие сферы можно было мгновенно, и кувшин Магомета не успел бы пролиться. Эсхатологизм средневекового мировоззрения также обесценивал время.

Чрезвычайно показателен в этом отношении образ мира у Данте. В дантовской картине мира движению принадлежит большая роль, но все его образы и метафоры движения (пространственно-ценностные) проникнуты чистой вертикальной тенденцией подъема и падения. Он знает только «в верх» или «в низ» и не знает «вперед». Но система образов и метафористика вертикального движения у него разработана с поражающей глубиной и богатством.

Весь дантовский мир вытянут по вертикали: от самого низкого низа — пасти сатаны — до последних высот пребывания

бога и блаженных душ. Единственное существенное движение, меняющее положение и судьбу души, есть движение в верх и в низ по этой вертикали. Только на этой вертикали существует для Данте и существенное разнообразие, т. е. разнообразно то, с. 547 что находится выше или ниже; разли|чия же среди того, что находится в одной плоскости, на одном уровне, не существенны. Это — характерная черта средневекового мировоззрения: только иерархический признак существенно отличает одно от другого и создает ценностное многообразие. К остальным — не иерархическим — отличиям официальная мысль и образность средневековья были равнодушны.

В дантовском мире мы почти не находим сколько-нибудь существенных образов дали и близости в реально-пространственном и временном смысле; он знает только иерархическую даль и близость. Характерно, что и по отношению к образу Беатриче — и в «Божественной комедии» и в «Новой жизни» — существует только иерархически окрашенное отдаление или приближение: падение отдаляет, подъем души приближает к этому образу; бесконечную даль от возлюбленной можно преодолеть в одно мгновение, и одно мгновение же может отдалить ее бесконечно. Пространство и время как бы вовсе выключены из этой истории любви; они фигурируют здесь только в своей иерархической и символической форме. Какое отличие от народной любовной лирики, где реальная пространственная даль от любимого, долгие и трудные пути-дороги к нему и конкретное время ожидания, тоски и верности играют такую существенную роль[204]. Время в дантовском мире обесценено. В иерархическом мире в разрезе любого момента наличны и крайняя степень низости, и высшее совершенство; реальное историческое время |
с. 548 здесь ничего не меняет.

Но средневековая картина мира в творениях Данте находится уже в периоде кризиса и разрыва. Образы Данте рвутся из иерархических тисков его мира. Индивидуальность и разнообразие, помимо его идеологической воли, оказываются у него

---

[204] Знаменитый провансальский образ «далекой принцессы» является гибридом между иерархической далью официальной средневековой мысли и реальной пространственною далью народной лирики.

в одной иерархической плоскости, на одном уровне высоты. Такие образы, как Фарината, Уголино, Паоло и Франческа и др., оказываются значительными и разнообразными совсем не по иерархическому признаку их положения на ступенях восхождения душ. Мир Данте очень сложен. Исключительная художественная сила его проявляется в том громадном напряжении противоборствующих направлений, которыми полны все образы его мира. Могучему стремлению по вертикали вверх противоборствует такое же могучее стремление образов вырваться на горизонталь реального пространства и исторического времени, стремление их осмыслить и оформить свою судьбу вне иерархических норм и оценок средневековья. Отсюда невероятная напряженность того равновесия, в которое привела свой мир титаническая художественная сила автора.

В эпоху Рабле иерархический мир средневековья рушился. Односторонне вертикальная вневременная модель мира с ее абсолютным верхом и низом, с ее односторонней системой восходящего и нисходящего движения стала перестраиваться. Начинала складываться новая модель, в которой ведущая роль переходит к горизонтальным линиям, к движению вперед в реальном пространстве и в историческом времени. Над созданием этой новой модели работали философская мысль, научное
с. 549 познание, человеческая практика и искус|ство, работала также и литература.

В процессе борьбы за новую картину мира и разрушения средневековой иерархии Рабле постоянно пользовался традиционным фольклорным приемом «обратной иерархии», «мира на-изнанку», «положительного отрицания». Он переставляет верх и низ, нарочито смешивает иерархические плоскости, чтобы вылущить и освободить конкретную реальность предмета, чтобы показать его действительный материально-телесный облик, его подлинное реальное бытие по ту сторону всяких иерархических норм и оценок.

Могучее движение в абсолютный низ всех народных образов, момент времени в них и амбивалентный образ преисподней Рабле противопоставляет отвлеченному иерархическому стремлению в верх. Реальную землю и реальное историческое время он искал не в верху, а в низу. Подлинное

богатство, по словам жрицы Божественной бутылки, скрыто в низу, под землею, и самым мудрым, по ее же словам, является время, ибо оно раскроет все скрытые сокровища и все тайны.

Материально-телесное начало, земля и реальное время становятся относительным центром новой картины мира. Не подъем индивидуальной души по вневременной вертикали в высшие сферы, но движение всего человечества вперед, по горизонтали исторического времени становится основным критерием всех оценок. Индивидуальная душа, сделав свое дело, стареет и умирает вместе с индивидуальным телом, но тело народа и человечества, оплодотворенное умершими, вечно обновляется и неуклонно идет вперед по пути исторического совершенствования. |

* * *

с. 550 Рабле дал этим идеям почти прямое теоретическое выражение в знаменитом письме Гаргантюа к Пантагрюэлю (кн. II, гл. VIII). Остановимся на относящейся сюда части этого письма.

«Из числа даров, милостей и преимуществ, которыми всемогущий господь-создатель одарил и разукрасил природу человека от начала веков, представляется особенно замечательным мне то, благодаря чему смертная природа человека приобретает нечто от бессмертия (une espece d'immortalité) и в преходящей жизни земной увековечивает имя и семя свое (perpetuer son nom et sa semence). Это достигается через потомство, рождаемое нами в законном браке...

Благодаря распространению семени, в детях живет то, что теряется в родителях (Mais, par ce moyen de propagation seminale, demeure es enfans ce qu'estoit de perdu es parens)... Посему не без основательной причины воздаю я хвалу богу, моему хранителю, за то, что дал он мне возможность видеть дряхлость и старость мою расцветающей в твоей юности (voir mon antiquité chanue refleurir en ta jeunesse), ибо когда, по желанию его, который измеряет все и управляет всем, душа моя покинет свое человеческое

обиталище, — я не вовсе умру, но лишь перейду из одного места в другое, поскольку в тебе и через тебя я пребуду в видимом моем образе в этом мире живых, вращаясь в обществе честных и хороших друзей, как я к тому привык (je ne me reputeray totallement mourir, mais passer d'un lieu en aultre; attendu que, en toy et par toy, je demeure en mon image visible en ce monde, vivant, voyant, et conversant entre gens d'honneur et mes amis, comme je soulois)». |

с. 551 Письмо это написано в высоком риторическом стиле эпохи. Это — книжная речь внешне совершенно лояльного в отношении католической церкви гуманиста, речь, подчиняющаяся всем официальным речевым нормам и условностям эпохи. Ни в тоне, ни в несколько архаизованном стиле, ни в строго корректном и пиэтетном выборе слов и выражений нет даже и легчайшего дуновения площадной стихии, которая определяет основную словесную массу романа. Письмо это звучит из другого речевого мира, это — образец официальной речи эпохи.

Однако, по содержанию своему оно далеко не соответствует официальным церковным воззрениям. Несмотря на весьма благочестивые обороты речи, которыми начинаются и заключаются почти все абзацы послания, развиваемые в нем мысли об относительном земном бессмертии нарочито и всесторонне противопоставлены официальному учению о бессмертии души. Рабле внешне не оспаривает бессмертия души вне тела, принимая его как нечто само собой разумеющееся. Но его интересует другое относительное бессмертие («нечто от бессмертия»), связанное с телом, с земной жизнью, доступное живому опыту. Его интересует бессмертие семени, имени, дел и человеческой культуры. Провозглашение этого относительного бессмертия и самая характеристика его таковы, что бессмертие души вне тела совершенно обесценивается ими. Рабле вовсе не устраивает статическое увековечивание старой души, вышедшей из дряхлого тела, в потустороннем мире, где она лишена дальнейшего земного роста и развития. Он хочет видеть себя, свою старость и

с. 552 дряхлость | расцветающей в новой юности своего

сына, внука, правнука. Ему дорог свой *видимый земной образ*, черты которого сохранятся в его потомках. В лице своих потомков он хочет остаться «*в этом мире живых*», в лице потомков он хочет вращаться среди *добрых друзей.* Другими словами(,) он хочет *увековечивания земного на земле*, сохранения всех земных ценностей жизни: прекрасного физического облика, цветущей юности, веселья, друзей. Он хочет продолжения жизни с сохранением этих ценностей для *других поколений*; он хочет увековечивания не какого-то статического состояния блаженной души, — но именно сохранения *жизненной смены, вечных обновлений*, чтобы старость и дряхлость расцветали бы *в новой* юности. Мы подчеркиваем эту чрезвычайно характерную формулировку Рабле. Он не говорит, что юность сына приходит на смену старости отца: такое выражение его мыслей разорвало бы отца и сына, старость и юность, и противопоставило бы их как два статических и замкнутых в себе явления. Раблезианский образ — *двутелый образ*: он говорит, что *сама старость расцветает в новой юности* («mon antiquité chanue refleurir en ta jeunesse»). Он дает близкий к духу подлинника перевод на официальный риторический язык народно-гротескного образа *беременной старости* или *рождающей смерти.* Раблезианское выражение подчеркивает непрерывное, но противоречивое единство жизненного процесса, не умирающего в смерти, а, напротив, торжествующего в ней, ибо *смерть есть омоложение жизни.*

Подчеркнем еще одно выражение в приведенном нами от-
553 рывке. Гаргантюа пишет: «...когда... душа моя покинет | свое человеческое обиталище — я не вовсе умру, но лишь *перейду из одного обиталища в другое*...». Можно было бы думать, что «я» не вовсе умрет именно потому, что вместе с душою, покинувшей тело, поднимется в горние обители, «из одного места в другое», с земли на небо. Но оказывается, что судьба покинувшей тело души вовсе не интересует Гаргантюа; перемена места мыслится им *здесь на земле*, в земном пространстве, его интересует земная жизнь и судьба сына и в его лице жизнь и судьба всех будущих поколений. Вертикаль

подъема души, покинувшей тело, совершенно отпадает, — остается *телесная земная горизонталь* перехода из одного места в другое, *от старого тела к молодому телу, от одного поколения к другому поколению, из настоящего в будущее.* Жизни души вне тела для Рабле не существует.

Но Рабле имеет в виду вовсе не биологическое обновление и омоложение человека в последующих поколениях. Биологический момент для него неотделим от социально-исторического и культурного. Старость отца расцветает в новой юности сына не на той же, а на другой, — *на новой и высшей ступени исторического и культурного развития человечества.* Жизнь, возрождаясь, не повторяет себя, а совершенствуется. В дальнейшей части своего письма Гаргантюа указывает на происшедший в течение его жизни великий переворот:

«На моем веку свет и достоинство были возвращены наукам и произошла *такая перемена, что сейчас я едва ли принят был бы даже в первый класс низшей школы,* — *я,* с. 554 *ко|торый в моем зрелом возрасте считался* (и не без основания) *ученейшим человеком своего века*». И несколько ниже: «Я вижу, что нынешние разбойники, палачи, авантюристы и конюхи более образованы, чем доктора и проповедники моего времени».

Подчеркнем прежде всего характерное для Рабле совершенно ясное сознание совершившегося исторического переворота, резкой *смены времен,* наступления *нового века.* Он выражает это ощущение великой смены эпох в остальных частях своего романа с помощью народно-праздничной, новогодней, весенней, масленичной — системы образов, — здесь же — в послании — он дает ему отчетливо теоретическое выражение.

Удивительно четко сформулирована здесь мысль Рабле об особом характере человеческого омоложения. Сын не просто повторяет молодость своего отца. Познания отца, ученейшего человека своего времени, в его *зрелом возрасте* оказываются недостаточными для поступления в первый класс низшей школы, т. е. эти познания меньше, чем у *ребенка нового поколения, новой эпохи.* Исторический культурный

прогресс человечества неуклонно движется вперед, и, благодаря этому, юность каждого нового поколения есть совершенно *новая высшая юность*, потому что это — юность на новой и высшей ступени развития культуры. Это — не юность животного, просто повторяющего юность предшествующих поколений, это — юность растущего исторического человека.

.555 Образ старости, расцветающей новой юностью, окраши|вается исторически. Это омоложение не биологического индивида, а исторического человека, а следовательно(,) и омоложение культуры.

Нужно ждать два с половиной века(,) пока эта идея Рабле не будет повторена (при том не в лучшем издании) *Гердером* в его учении *об омоложении человеческой культуры с юностью каждого нового поколения*. Этот гердеровский *опыт оправдания смерти*, в силу своей идеалистичности и по своему несколько натянутому оптимизму, уступает раблезианскому безоговорочному *оправданию жизни со включением в нее смерти*.

Подчеркнем, что идея совершенствования человека совершенно отрешена здесь от вертикали восхождения. Здесь торжествует новая горизонталь движения вперед в реальном пространстве и времени. Совершенствование человека достигается не подъемом индивидуальной души в иерархически высшие сферы, а в историческом процессе развития человечества.

Образ смерти в романе Рабле лишен всякого трагического и страшного оттенка. Смерть — необходимый момент в процессе роста и обновления народа; это — *оборотная сторона рождения*.

Очень отчетливо (хотя и несколько рационалистично и внешне) выразил Рабле это отношение к *смерти-рождению* в третьей главе «Пантагрюэля». У Гаргантюа одновременно умерла жена и родился сын. Вследствие этого Гаргантюа попал в весьма затруднительное положение:

«Сомнение, смутившее его разум, состояло в том, что *он* |
.556 *не знал, должен ли он плакать от горя по жене или же смеяться от радости при виде сына*. В пользу того и другого у него были софистические доводы, которые его подавляли, ибо хотя он и рассуждал по всем

правилам логики, но никак не мог с ними справиться. Под тяжестью сомнений он оцепенел как мышь в мышеловке или как коршун в силках». Далее следует причитание по умершей жене. «Говоря это (т. е. причитая), Гаргантюа *ревел как корова*. И вдруг он начинал *смеяться, как теленок*, подумав о Пантагрюэле, — о мой маленький сынок, — говорил он, — мой ...чик, какой ты хорошенький! Как я благодарен богу за то, что он дал мне такого веселого, такого прекрасного и радостного сына. О, о, о, о, как я рад! Выпьем! Бросим печаль! *Принесите-ка вина получше*, сполосните-ка стаканы, *постелите скатерть, прогоните собак*, раздуйте *огонь, зажгите свечи, закройте дверь, нарежьте хлеба! Гоните прочь нищих, подав им прежде того, что они просят! Возьмите мой плащ; я надену камзол*, чтобы получше отпраздновать крестины».

Смерть — оборотная сторона рождения. Гаргантюа не знает, плакать ему или смеяться. *Побеждает радость обновления. Торжествующую жизнь* Гаргантюа встречает *веселым пиром*, но в нем, как и во всяком раблезианском пире, есть элемент *утопического будущего*. Все чуждое пиршественному веселью должно быть удалено: не должно быть нищих, не должно быть просящих собак; пир должен быть *всеобщим. Одежда должна быть обновлена* («возьмите мой плащ; я надену камзол»). В то же время здесь есть и момент *травестии литургии* (тайной вечери: вино, хлеб, чистая скатерть, заc. 557 жженные све|чи, запертые двери). Но здесь празднуется *реальное торжество победившей смерть рождающей жизни*.

Для раблезианской системы образов очень характерно *сочетание смерти со смехом*. Разобранный нами эпизод с магистром Янотусом Брагмардо кончается так: «Едва только софист окончил речь, как Понократ и Эвдемон так сильно *расхохотались*, что можно было подумать, что они *отдадут душу богу*; не более не менее, как Красс при виде *осла*, глотавшего красный чертополох, или Филемон, который также *умер от смеха* при виде *осла*, пожиравшего фиги,

приготовленные для обеда. С ними вместе принялся хохотать и магистр Янотус, наперерыв, кто громче, так что *слезы выступили* у них на глазах от чрезмерного сотрясения мозгового вещества, из коего выдавилась слезная жидкость и потекла по путям глазных нервов. Так что они изобразили из себя *Демокрита гераклитствующего* и *Гераклита демокритствующего*»*.

Смерть от смеха — это одна из разновидностей *веселой смерти*. Рабле возвращается к образам веселых смертей неоднократно. В главе X «Гаргантюа» он дает перечисление *ряда смертей от счастья и от радости*. Смерти эти заимствованы из античных источников. Например, из Авлия Гелла заимствована смерть Диагора, трое сыновей которого победили на олимпийских играх; он *умер от радости* в тот момент, когда *сыновья-победители* возлагали ему на голову свои венки, а народ осыпал его цветами. Из Плиния заимствована смерть лакедемонца Хилона, также *умершего от радости при победе сына* в Олимпиях. Всего перечисляется 9 случаев смертей от радости. В этой
558 же главе Рабле дает даже, опи|раясь на Галена, физиологическое объяснение смерти от избытка радости.

В «Третьей книге», в главе XXI изображается веселая агония поэта Раминогробиса. Когда Панург со спутниками прибыли к нему, они «застали доброго старикана уже в *агонии*, хотя вид у него был *веселый*, лицо *открытое*, взгляд *ясный*».

В «Четвертой книге» в связи со странной смертью великана Бренгнариля — «глотателя ветряных мельниц» — Рабле дает весьма длинное перечисление необычных и курьезных смертей, смертей веселых по их обстоятельствам и обстановке (например, смерть через потопление в бочке с мальвазией). Большинство всех примеров смертей Рабле заимствовал из тех сборников эрудиции, старых и новых, которые были чрезвычайно распространены в его эпоху и в которых примеры смертей были уже систематически подобраны. Главным источником Рабле был сборник эрудиции Ravisius'a Textor'a[205]. Здесь первая глава

[205] Первое издание этой книги вышло в 1503 г. До 1532 г. вышло еще два издания; книга была очень популярна.

специально посвящена смертям и называется «Mortui diversis casibus». В этой главе есть особое подразделение: «Mortui gaudio с. 559 et risu»[206]. Интерес к раз|личным необычным смертям свойственен всем эпохам, но преимущественный интерес к смертям веселым и смертям от смеха особенно характерен для эпохи ренессанса и для самого Рабле.

Смерть у Рабле и в его народных источниках — амбивалентный образ, поэтому смерть и может быть веселой. Образ смерти, фиксируя данное (индивидуальное) умирающее тело, в то же время захватывает и краешек другого тела, рождающегося, молодого (пусть оно и не показано и не названо прямо, — оно implicite содержится в образе смерти). Где смерть, там и рождение, смена, обновление. Таким же амбивалентным является и образ рождения: он фиксирует рождающееся тело, но захватывает и краюшек умирающего. В первом случае фиксируется отрицательный полюс (смерть), но без отрыва от положительного (рождение), во втором — положительный (рождение), но без отрыва от отрицательного (смерть). Такой же амбивалентный характер носит и образ преисподней: он фиксирует прошлое, отрицаемое, осуждаемое, осужденное, недостойное быть в настоящем, устаревшее и ненужное, — но он захватывает и краюшек новой жизни, рожденного будущего: ведь оно-то, в конце концов, и осуждает и убивает прошлое, старое.

Все подобные амбивалентные образы двутелы, двулики, чреваты. В них слиты и смешаны в разных пропорциях отрицание и утверждение, верх и низ, брань и хвала. На этой амбивалентности образов у Рабле нам необходимо еще остановиться, но уже преимущественно в формальном плане. |

---

[206] В сборнике Валерия Максима, пользовавшегося громадной популярностью уже в средние века, есть также особая глава (12-я глава IX книги): «De mortibus non vulgaribus». Рабле отсюда также заимствовал 5 случаев. В сбор-с. 559 нике эрудиции Батиста Фульгоза (1507 г.) есть также глава «De | inusitatis generibus mortis», откуда Рабле заимствовал два случая. Эти сборники говорят о популярности темы необычных и веселых смертей в средние века и в эпоху ренессанса.

* * *

.560 Мы остановимся прежде всего на особенностях отрицания в системе образов Рабле (они нам в значительной степени уже знакомы), а затем — на слиянии хвалы и брани в его слове*.

Отрицание в народно-праздничных образах никогда не носит абстрактного, логического характера. Оно само образно, наглядно, ощутимо. За отрицанием стоит вовсе не ничто, а своего рода о б р а т н ы й   п р е д м е т, изнанка отрицаемого предмета, наоборот ему. Отрицание перестраивает образ отрицаемого предмета и прежде всего меняет пространственное положение как всего предмета, так и его частей: оно переносит весь предмет в преисподнюю, ставит в нем низ на место верха или зад на место переда, оно искажает пространственные пропорции предмета, резко преувеличивая в нем одни моменты за счет других и т. п. Отрицание и уничтожение предмета есть, таким образом, прежде всего его пространственное перемещение и перестроение. Небытие предмета есть его обратное лицо, его изнанка. И эта изнанка или низ приобретают временную окраску: они воспринимаются как прошлое, как бывшее, как ненастоящее. Уничтоженный предмет как бы остается в мире, но в   н о в о й   ф о р м е   п р о с т р а н с т в е н н о - в р е м е н н о г о   с у щ е с т в о в а н и я; он становится как бы изнанкой нового, на его место пришедшего, предмета.

Карнавал празднует уничтожение старого и рождение нового мира — нового года, новой весны, нового царства. Уничто-
.561 женный старый мир дан вместе с новым, изображен | вместе с ним, как отмирающая часть единого двутелого мира. Поэтому в карнавальных образах так много изнанки, так много обратных лиц, так много нарочито нарушенных пропорций. Мы видим это прежде всего в одежде участников. Мужчины переодеты женщинами и обратно, костюмы надеваются на изнанку, верхние части одежды одеваются вместо нижних и т. п. В описании шаривари начала XIV в. про его участников сказано:

«Desguisez sont de grant manière
Li uns ont le devant d'arrière
Vestuz et mis leur garnemenz...»

Та же логика изнанки и перестановок низа вместо верха проявляется в жестах и в телодвижениях: движение задом-на-перед, сидение на лошади лицом к хвосту, хождение на голове, показывание зада[207].

По существу та же логика определяет выбор и назначение предметов, употребляемых в карнавалах: они, так сказать, употребляются здесь на изнанку, наоборот своему назначению: предметы домашнего очага употребляются в качестве оружия, кухонная утварь и посуда — в качестве музыкальных инструментов; очень часто фигурируют подчеркнуто ненужные и негодные вещи: продырявленное ведро, бочка с выбитым дном и т. п. Мы уже видели, какую роль играло подобное «барахло» в образах карнавального ада.

О том, какую роль играет перемещение верха в низ в формах народной комики (начиная от простого кувыркания и до сложных комических положений), мы уже достаточно говорили. |

с. 562 Пространственно-временное выражение получает момент отрицания и в ругательствах: здесь он в большинстве случаев топографичен (низ земли, низ человеческого тела). Ругательство — древнейшая форма амбивалентного образного отрицания.

В системе образов Рабле отрицание в пространственно-временном выражении, в формах обратности, зада, низа, изнанки, шиворот-навыворот и т. п. играет грандиозную роль. Мы уже приводили достаточно примеров этого явления.

Дело в том, что пространственно-временное хронотопическое отрицание, фиксируя отрицательный полюс, не отрывается и от положительного полюса. Это не есть отвлеченное и абсолютное отрицание, начисто отделяющее отрицаемое явление от остального мира. Хронотопическое отрицание этого отделения не производит. Оно берет явление в его становлении, в его движении от отрицательного полюса к положительному. Оно имеет дело не с отвлеченным понятием (ведь это не логическое отрицание), оно, в сущности, дает описание метаморфозы мира, его п е р е л и ц о в к и, перехода от старого к новому, от прошлого к будущему. Это — мир, проходящий через фазу смерти

---

[207] В том же описании («Roman du Fauvel») сказано: «Li uns montret son cul au vent».

к новому рождению. Этого не понимают все те, кто видит в подобных образах голую чисто отрицательную сатиру на совершенно определенные и строго отграниченные явления современности. Правильнее было бы сказать (хотя и это не совсем точно), что образы эти направлены на всю современность, на *настоящее*, как таковое, и изображают они это настоящее как *процесс рождения прошлым будущего* или
с. 563 как *чреватую смерть | прошлого*.

Рядом с хронотопической формой отрицания функционирует и родственная ей форма построения положительного образа путем отрицания каких-либо явлений. Это — та же логика наоборот и на изнанку, но более абстрактная, без отчетливого хронотопического перемещения. Эта форма была чрезвычайно распространена в готическом* реализме. Самый распространенный ее вид — простая замена отрицания утверждением. Так, в значительной степени, построен у Рабле образ Телемской обители. Это — *противоположность монастырю*: что в монастыре запрещено, то здесь разрешено или даже требуется. В средневековой литературе мы найдем целый ряд аналогичных построений: например, «Regula beati Libertini» — пародийный монашеский устав, построенный на разрешении и освящении того, что монахам запрещается. Такой же характер носит и так называемая «Орденская песнь вагантов», построенная на отрицании обычных запретов. В эпоху ренессанса образ «монастыря на изнанку», где все подчинено культу Венеры и любви, дает Jean Le Maire de Belges «Tample de Venus» и Coquillart «Droites nouveaux». Оба этих произведения оказали некоторое влияние на Рабле.

В этой игре отрицанием очевидна направленность против официального мира со всеми его запретами и ограничениями. В ней находит свое выражение рекреативная праздничная отмена* запретов и ограничений. Это — карнавальная игра с отрицанием. И эта игра может становиться и на службу утопиче-
с. 564 ским тенденциям (она дает им, правда, несколь|ко формалистичное выражение).

Наиболее интересное явление этой карнавальной игры отрицанием — знаменитая «Historia de Nemine». Это — одна из курьезнейших страниц средневековой латинской рекреативной литературы.

Внешняя история этой своеобразнейшей игры отрицанием такова. Некий Radulfus (по национальности, вероятно, француз) составил в форме проповеди — «Historia de Nemine». Nemo — это существо, равное по своей природе, по своему положению и по своим исключительным силам второму лицу святой троицы, то есть сыну божьему. Радульф узнал об этом великом Nemo из ряда библейских, евангельских, литургических текстов, а также и из Цицерона, Горация и других античных писателей, — узнал тем путем, что слово «nemo» (что по⟨-⟩латински значит «никто» и употребляется как отрицание) в этих текстах он понимал не как отрицание, а как собственное имя Nemo. Например, в евангелии сказано: «nemo deum vidit», т. е. «никто не видел бога», Радульф читает этот текст «Nemo deum vidit», т. е. «Немо видел бога». Таким образом, все то, что в приводимых Радульфом текстах считается ни для кого невозможным, недоступным или недопустимым, для Немо оказывается *тем самым* возможным, доступным и допустимым. В результате такого понимания текстов создается грандиозный образ Немо, существа почти равного богу, наделенного исключительной, никому не доступной силой, знанием (ведь он знает то, чего *никто* не знает) и исключительной свободой (ведь ему разрешено все то, что *никому* не разрешается). |

с. 565 Произведение самого Радульфа до нас не дошло, но созданный им образ Немо поразил умы некоторых его современников и вызвал к жизни даже особую секту — «Secta neminiana». Против этой секты выступил некий Stephanus de S. Georgio; в своем произведении он разоблачал неминистов и требовал от парижского собора их осуждения и сожжения. Это полемическое произведение Стефана до нас дошло, дошел также длинный ряд позднейших переработок истории Немо. Рукописей, содержащих эти переработки, дошло до нас от XIV и XV вв. чрезвычайно много, что свидетельствует о громадной популярности образа Немо. В чем же была привлекательность и сила этого своеобразного персонажа?

Намерений первого создателя его — Радульфа — мы не знаем. Но вряд ли он принимал создаваемый им образ Немо всерьез; вероятнее всего — это была игра, это были рекреации средневекового ученого клирика. Но ограниченный и тупо-серьезный

Стефан (агеласт вроде Тапеку) принял все это всерьез и стал бороться с неминианской ересью. Однако, его точка зрения не показательна. Все дошедшие до нас переработки истории Немо носят совершенно очевидный и откровенный характер веселой игры.

Нет никаких оснований предполагать какую-либо прямую связь истории Немо (во всех ее известных нам редакциях) с праздником глупцов или вообще каким-нибудь определенным праздником карнавального типа. Но связь ее с праздничной, рекреативной атмосферой, с атмосферой «жирных дней» не подлежит,
с. 566 конечно, никакому сомнению. Это — | типичная рекреация средневекового клирика (как и огромное большинство средневековых пародий). Это, говоря языком апологетов праздника глупцов, — прирожденная человеку глупость (в амбивалентном смысле) изживает себя свободно, это тот воздух, который необходимо пустить в бочки, чтобы они не лопнули «от непрерывного брожения благоговения и страха божия».

«Немо» — это вольная карнавальная игра отрицаниями и запрещениями официального мировоззрения. Образ Немо буквально соткан из свободы от всех тех ограничений и запретов, которые тяготеют над человеком, давят его, и которые освящены официальной религией. Отсюда и исключительная привлекательность для средневекового человека игры с образом Немо. Все эти бесконечные, скупые и мрачные — «никто не может», «никто не в силах», «никто не знает», «никто не должен», «никто не смеет» — превращаются в веселые — «Немо может», «Немо в силах», «Немо знает», «Немо должен», «Немо смеет». Авторы различных переработок истории Немо нагромождают все новые и новые свободы, вольности и исключения для Немо. Сказано «никто не пророк в своем отечестве» (nemo est acceptus propheta in patria), но Немо — пророк в своем отечестве. Никто не может иметь двух жен, — но Немо может иметь двух жен. Согласно уставу бенедиктинских монастырей после ужина нельзя было разговаривать: и здесь для Немо исключение — он может и после ужина разговаривать (post completorium Nemo loquatur). Так, от высших божественных заповедей и до мелких запрещений и ограничений монашеской жизни простирается не-
с. 567 за|висимость, свобода и всемогущество Немо.

Игра с отрицанием в образе Немо не была лишена и некоторого утопического момента, хотя утопизм этот и носил здесь формально-анархический характер. При всем отличии этого типа игры отрицанием от разобранной нами ранее хронотопической формы его (обратный мир, мир на-изнанку), имеется у них и существенная общность функций. Ведь образ Немо оказывается воплощенным «наоборот» миру ограниченных человеческих возможностей, официального долженствования и официальных запретов. Поэтому обе формы часто переплетаются и сливаются.

У Рабле игра отрицанием встречается весьма часто. Кроме телемской утопии, о которой мы уже говорили, укажем на изображение детского времяпрепровождения Гаргантюа: здесь пословицы реализованы наоборот их смыслу. Также значительна роль игры отрицанием в описании внешних и внутренних органов Карампренана и его образа жизни. Есть этот момент и в прославлении долгов Панургом, и в изображении острова Энназина, и в ряде других эпизодов. Кроме того, игра отрицанием рассеяна по всему роману. Иногда бывает трудно провести границу между пространственно-временной, хронотопической обратностью и игрой отрицанием (т. е. смысловым наоборот): одно непосредственно переходит в другое (так, например, в описании Карампренана): *кувыркается пространственный и временной образ, кувыркается и смысл, кувыркается и оценка*. Как *тело, так и смысл умеют ходить колесом*. И в том и в другом случае образ становится гротескным и
с. 568 амбивалент|ным.

И игра отрицанием, и его хронотопическое выражение одинаково служат *объединению в одном образе старого и нового, умирающего и рождающегося*. Оба явления служат выражением для *двутелого целого мира* и для той игры временем, которая одновременно и уничтожает и обновляет, *сменяет и заменяет* всякую *вещь* и всякий *смысл*.

* * *

Переходим к слиянию хвалы и брани в раблезианском слове. Мы уже касались этого явления в главе о площадном слове в романе Рабле. Брань — оборотная сторона хвалы. Площадное народно-праздничное слово хваля бранит, браня хвалит. Это — двуликий Янус. Оно адресовано двутелому предмету, двутелому миру (ведь это слово всегда универсально), умирающему и рождающему одновременно, прошлому, рождающему будущее. Может преобладать или хвала или брань, но одно всегда готово перейти в другое. Хвала implicite содержит в себе брань, чревата бранью, и обратно — брань чревата хвалой.

У Рабле нет нейтральных слов: мы слышим только смесь хвалы и брани. Но это — *хвала и брань самого целого, самого веселого времени.* Точка зрения *целого* вовсе не нейтральна и не равнодушна; это — не безучастная позиция «третьего»; в становящемся мире нет места для такого третьего. *Целое* хвалит и бранит одновременно. Хвала и брань разграничены и разъединены в *частных* голосах, но *в голосе целого они слиты в амбивалентное единство.*

Хвала и брань смешаны у Рабле не только в авторском слове, но весьма часто и в словах его персонажей. Отнесена с. 569 хвала-брань как к целому, так и к каждому явлению, как | бы оно ни было незначительно (ведь ни одно явление не берется в отрыве от целого). Слияние хвалы-брани принадлежит к самому существу раблезианского слова.

Было бы поверхностным и в корне неправильным объяснять это слияние хвалы и брани тем, что в каждом реальном явлении и в каждой реальной личности всегда смешаны положительные и отрицательные черты: есть за что похвалить, есть за что и побранить. Такое объяснение носит статический и механический характер: оно берет явление как нечто изолированное, неподвижное и готовое; притом в основу выделения отдельных черт (положительных или отрицательных) кладутся отвлеченно-моральные принципы. У Рабле хвала-брань отнесена ко *всему* настоящему *и к каждой* его части, *ибо все существующее умирает и рождается одновременно,*

в нем слиты прошлое и будущее, устаревшее и юное, старая правда и новая правда. И какую бы малую часть существующего мы бы не взяли, мы найдем в ней то же слияние. И это слияние глубоко динамично: все существующее — как целое, так и каждая часть его, — становится, и потому смешно (все становящееся смешно), но смешно — насмешливо-радостно.

Мы разберем два эпизода из Рабле, где слияние хвалы-брани дано с особенною простотою и наглядностью, затем коснемся ряда других аналогичных явлений и некоторых общих источников их.

В «Третьей книге» есть такой эпизод: Панург, удрученный неразрешенными вопросами о своей женитьбе, запутавшийся в неблагоприятных для него ответах, полученных путем гада-
570 ний, обращается к брату Жану с мольбой о совете и ре|шении. Эту мольбу он облекает в церковную форму хвалебной литании (акафиста), обращенной к брату Жану. Он берет в качестве обращения-призыва (инвокации) непристойное слово «couillon» и произносит его 153 раза, сопровождая каждый раз каким-нибудь хвалебным эпитетом, характеризующим отличное состояние этого органа у брата Жана. Приведем эту литанию с большими сокращениями: «Tiens moy un peu joyeux, mon bedon. Je me sens tout matagrabolisé en mon esprit des propos de ce fol endiablé. Escoute, couillon mignon. C. moignon. C. de renomé. C. paté. C. naté. C. plombé... C. farcy. C. bouffy. C. poly. C. joly... C. vital. C. oval. C. magistral... C. crotesque. C. arabesque... C. tragicque. C. satyricque... C. fulminant. C. tonnant. C. hacquebutant, C. culletant, frere Jean, mon amy, je te porte reverence bien grande, et te reservois à bonne bouche: je te prie, dis moy ton advis. Me doibs je marier ou non?»

Все 153 эпитета к «couillon» чрезвычайно разнообразны; они сгруппированы (без строгой выдержанности) или по тем областям, из которых заимствованы, например, группа терминов изобразительных искусств (crotesque, arabesque), группа литературных терминов (tragique, satyricque) и т. п.; или сгруппированы по аллитерации, или, наконец, с помощью связывающей их рифмы (или ассонанса). Но все это — чисто внешние связи,

не имеющие никакого отношения к самому предмету, обозна-
с. 571 чаемому словом «couillon»; | в отношении него все 153 эпитета являются одинаково неожиданными и случайными и их появление ничем не подготовлено. Слово «couillon», как и все непристойные слова, в речи изолировано (что, конечно, не мешает весьма частому употреблению его в фамильярной речи как в бранном, так и в ласковом смысле); оно не употребляется, конечно, ни в изобразительных искусствах, ни в области архитектуры, ни в области ремесел; поэтому любой приложенный к нему эпитет необычен и совершает мезальянс. Но все 153 эпитета имеют одну общую черту: они все носят положительный характер, они изображают «couillon» в отличном состоянии и в этом отношении являются хвалой-прославлением. Поэтому и вся инвокация Панурга, обращенная к брату Жану, носит хвалебно-прославляющий характер.

Когда Панург изложил свое дело, брат Жан, в свою очередь, к нему обращается. Но он недоволен Панургом, и потому тон его другой. Он избирает ту же инвокацию «couillon» и произносит ее, в свою очередь, 150 раз, но все 150 сопроводительных эпитетов характеризуют крайне плохое и жалкое состояние «couillon». Вот отрывок ответной литании брата Жана: «...dis, couillon flatry, couillon moisy, couillon rouy... C. prosterné, C. embrené, C. engroué... C. chetif, C. retif, C. putatif, C. dissolu, C. courbattu, C. morfondu, C. malautru...».

Инвокация брата Жана является бранной инвокацией. Самый внешний принцип подбора эпитетов — тот же,
с. 572 что и | у Панурга; в применении к «couillon» все они по существу являются случайными, кроме, может быть, некоторых эпитетов, характеризующих внешние признаки венерических болезней.

Таков этот знаменитый эпизод пародийной литании. Отметим прежде всего некоторые общие черты с уже разобранным нами эпизодом с подтирками. Они ясны. Все 303 эпитета, соединенные с «couillon», подвергаются обряду развенчания и совершают новое рождение. Их значение обновляется в необычной для них сфере жизни. Все это уже знакомо нам. Переходим к новым моментам.

Самое слово «couillon» было чрезвычайно употребительно в фамильярно-площадной речи как обращение, как брань, как

ласка («couillaud», «couillette» и т. п.), как дружеское поощрение и как простое уснащение речи. В романе Рабле это слово также встречается очень часто. Рабле дает от него и значительное количество производных, иной раз довольно неожиданных: couilllard, couillatre, coulliaud, couillette, couillonnas, couillonné, couilloniforme, couillonnicque, couililonniquement, couiller и, наконец, собственное имя дровосека — Couillatris. Такого рода неожиданные и необычные производные оживляли и обновляли слово (Рабле вообще любил необычные производные от непристойных слов). Нужно заметить, что в слове «couillon» был силен момент *фамильярной инвокации* в гораздо большей степени, чем в других аналогичных словах. Именно поэтому Рабле и избрал его для построения своей пародийной литании. |

573 Слово это было существенно *амбивалентным*: оно неразрывно сочетало в себе хвалу и брань, оно и возвеличивало и принижало. В этом смысле оно было аналогично слову «fol» или «sot». Как шут («fol», «sot») был царем «обратного мира», «мира на-изнанку», так и couillon, *как главное вместилище производительной силы*, было как бы центром неофициальной, запретной картины мира, «царем» топографического телесного низа. Эту амбивалентность слова Рабле и развернул в пародийной литании. В этой литании с начала и до конца нельзя провести сколько-нибудь четкой грани между хвалою и бранью, нельзя сказать, где кончается одно и где начинается другое. В этом отношении не имеет значения, что один подбирает только положительные, а другой только отрицательные эпитеты: ведь и те и другие эпитеты относятся к глубоко амбивалентному слову «couillon», а поэтому и те и другие только усиливают эту амбивалентность. Слово «couillon» повторяется в литании 303 раза, и то обстоятельство, что изменяется тон его произнесения, что просительно-ласковая интонация сменяется насмешливо-презрительной, — только усиливает амбивалентность этого двуликого, как Янус, площадного слова. Таким образом, и хвалебная инвокация Панурга и бранная инвокация брата Жана одинаково двулики каждая в отдельности, а обе вместе они снова составляют двуликого Януса, так сказать, — второго порядка.

Это амбивалентное славословие «couillon» создает специ-
с. 574 фическую атмосферу всей беседы брата Жана с Панургом, | характерную и для атмосферы всего романа. Славословием этим вводится тон абсолютной фамильярно-площадной откровенности, где все вещи названы своими именами, показаны и спереди и сзади, и сверху и снизу, изнутри и снаружи.

Кому адресована хвала-брань этой литании? Панургу? Брату Жану? Может быть, couillon? Может быть, наконец, тем тремстам трем явлениям, которые, в качестве эпитетов, связаны с этим «couillon» и тем самым развенчиваются и обновляются?

Формально хвала-брань этой литании адресована брату Жану и Панургу, но по существу она не имеет определенного и отграниченного адресата. Она распространяется во все стороны, она вовлекает в свой поток всевозможные сферы культуры и действительности (в качестве эпитетов к «couillon»). Амбивалентное слово «couillon», как фамильярная форма сочетания хвалы с бранью, универсальна. Этим* церковная форма (пиэтетная и односторонне-хвалебная) снижается, вовлекается в поток хвалы-брани, адекватный действительному становящемуся миру*. Тем самым и вся эта амбивалентная инвокация утрачивает характер простой бытовой фамильярности и становится универсальной точкой зрения, подлинно обратной литанией материально-телесному низу, воплощенному в образе «couillon».

Не лишне будет подчеркнуть, что между двумя литаниями (Панурга и брата Жана) заключены приведенные нами ранее* слова брата Жана о рождении антихриста и необходимости
с. 575 перед страшным судом опустошить свои семенные | каналы (couilles) и проект Панурга о том, чтобы каждый преступник перед казнью зачинал новую жизнь. Здесь образ couillon (couilles) выступает в своем универсальном космическом значении и непосредственно связан с темой страшного суда и преисподней.

Таким образом, разобранная нами пародийная литания является сгущенным выражением основной особенности раблезианского слова, всегда объединяющего в себе — в более или менее яркой форме — хвалу и брань и всегда адресованного двутелому становящемуся миру.

Эти особенности раблезианского слова уже были заложены в той вольной народно-площадной речи, на которую ориентируется стиль Рабле.

Для этой речи характерно отсутствие нейтральных слов и выражений. Речь эта, как разговорная, всегда обращена к кому-то, имеет дело с собеседником, говорит с ним, для него или о нем же. Для собеседника — второго лица — нет вообще нейтральных эпитетов и форм, но есть либо вежливые, хвалебные, льстивые, ласковые, либо пренебрежительные, принижающие, бранные. Но и в отношении третьего лица строго нейтральных форм и тонов нет; нет их, в сущности, и в отношении вещей: вещь также либо хвалят, либо бранят.

Но чем официальнее речь, тем эти тона (хвалы и брани) дифференцированнее, тем более речь отражает установленную общественную иерархию, официальную иерархию оценок (в отношении вещей и понятий) и те же статические границы между вещами и явлениями, которые установлены официальным мировоззрением. |

576 Но чем речь неофициальнее, чем она фамильярнее, — тем чаще и тем существеннее сливаются эти тона, тем слабее становится грань между хвалою и бранью, они начинают совмещаться на одном лице и одной вещи как на представителях единого становящегося целого мира. Твердые официальные границы между вещами, явлениями и ценностями начинают смещаться и стираться. Побеждает древняя амбивалентность всех слов и выражений, объединяющих в себе пожелание жизни и смерти, посева в землю и возрождения. Раскрывается неофициальный аспект становящегося мира и гротескного тела. Но оживает эта древняя амбивалентность в вольной и веселой форме.

Пережитки этой амбивалентности можно наблюдать даже в фамильярной речи современного культурного человека*. Интимная переписка* с женою или любовницей в большинстве случаев* пестрит грубыми и бранными словами, употребленными в ласковом смысле (см., например, переписку Чехова с женой)*. Когда в отношениях между людьми перейдена определенная

грань, и эти отношения становятся вполне интимными и откровенными, начинается в большинстве случаев и коренная ломка обычного словоупотребления, речь перестраивается на новый откровенно-фамильярный лад; все обычные ласковые слова кажутся условными и фальшивыми, истертыми, односторонними и, главное, *неполными*; они иерархически окрашены и неадекватны установившейся вольной фамильярности; поэтому все эти обычные слова отбрасываются и заменяются либо ругательными словами, либо словами, созданными по типу и образцу ругательств. Такие слова воспринимаются как *реально-полные* и *живые. Когда благожелатель|ность становится вполне реальной и цельной, безоговорочной и безграничной, в пределах этой благожелательности хвала и брань немедленно сливаются в нераздельное единство*. Появляется двуликое «couillon» брата Жана и Панурга. Всюду, где складываются условия для реального* *полного и цельного* жизненного общения, там слова стремятся* к такой *двуликой и амбивалентной полноте*.*

(с. 577)

Было бы грубо неверным переводить это явление в психологический план. Это — очень сложное социально-речевое явление. У всех современных народов — и самых культурных — есть громадные сферы непубликуемой речи, которые с точки зрения литературно-разговорного языка, воспитанного на нормах и точках зрения языка литературно-книжного, признаются как бы несуществующими. Лишь жалкие и приглаженные обрывки этих непубликуемых сфер речевой жизни проникают на книжные страницы, в большинстве случаев в качестве «колоритных диалогов» действующих лиц (они появляются и в речевом плане(,) наиболее отдаленном от плоскости прямой и серьезной авторской речи). Строить в этих речевых сферах серьезное суждение, идеологическую мысль, полноценный художественный образ представляется невозможным, не потому, что эти сферы обычно пестрят непристойностями (их может и не быть), но потому, что они представляются чем-то *алогичным*, кажутся нарушающими все обычные дистанции между вещами, явлениями и ценностями: они сливают воедино то, что мысль привыкла строго расчленять и даже резко противопоставлять. В этих непубликуемых сферах речи все границы между предметами и

.578 явлениями про|водятся совершенно иначе, чем это требует и допускает господствующая картина мира: эти границы стремятся захватить и соседний предмет, и следующую стадию развития.

Все эти алогические сферы непубликуемой речи в новое время проявляются лишь там, где отпадают все сколько-нибудь серьезные цели речи, где люди в сугубо-фамильярных условиях предаются бесцельной и необузданной словесной игре или отпускают на вольную волю свое словесное воображение вне серьезной колеи мысли и образного творчества. В книжную литературу они лишь слабо проникают, притом лишь в низшие формы бесцельной словесной комики.

Эти сферы непубликуемой речи, по⟨-⟩видимому, сыграли свою роль и умирают. Вряд ли за их счет возможно «обновление образного мышления», не говоря уже об идеологическом мышлении вообще[208]. Они давным-давно утратили свои старые существенные связи с народным языком и потому перестали развиваться и обновляться и превратились в большинстве своем в мертвые пережитки*.

Но во времена Рабле роль этих непубликуемых сфер была совсем иная. Они вовсе не были «непубликуемыми». Напротив, они были существенно связаны с площадной публичностью.
с. 579 Их удельный вес в народном языке, который впервые | становился тогда языком литературы и идеологии, был громадным. И значение их в процессе ломки средневекового мировоззрения и построения новой реалистической картины мира было глубоко прогрессивным[209]. |

---

[208] Попытки этого рода, безусловно, очень значительные и интересные, делаются Джеймсом Джойсом. Аналогичные попытки делаются и фрейдиствующими оксфордцами (Оден, Спендер, Дей Льюис); есть они также у Хемингуэя, Дос-Пассоса и др., но они менее здесь существенны и значительны.

[209] Жизнь этих сфер нашла свое очень ясное, но несколько упрощенное выражение и в словесной комике эпохи. Громадный материал такой словесной комики — игры слов, ребусов, загадок, эквивокаций, аллюзий, анаграмм и т. п. — собран в книге Étienne Tabourot «Les Bigarrures et Touches du Seigneur des Accords. Avec les Apophtegmes du sieur Gaulard et les Escraignes Dijonnoisses» (1583). Ряд образцов и примеров словесной комики автор заимствует у Рабле.

Многочисленные образцы комики выпущенного на волю слова, свободной игры словами и образами, характерной для непубликуемых сфер речи, мы найдем в следующих интересных собраниях:

с. 580 Остановимся здесь на одном явлении, хотя оно и не имеет прямой видимой связи с амбивалентной хвалой-бранью.

Очень популярной формой народной словесной комики был так называемый «coq-à-l'âne», т. е. «с петуха на осла». Это — жанр нарочитой словесной бессмыслицы. Это — отпущенная на волю речь, не считающаяся ни с какими нормами, даже с элементарно логическими.

Формы словесной бессмыслицы пользовались большим распространением в средние века. Элемент нарочитой бессмыслицы в том или ином виде фигурировал во многих жанрах, но был и специальный жанр для этого вида словесной комики — «fatrasie». Это — стихотворные произведения, состоящие из бессмысленного набора слов, связанных ассонансами или рифмами; никакой смысловой связи и единства темы они не имели. В XVI в. словесные бессмыслицы очень часто встречаются в соти. Например, в известной «Sottie des Menus propos» имеется диалог между тремя дураками, где пословицы и поговорки вызывают одна другую на основании самых случайных и смутных сходств: по простому созвучию, по отдаленной смысловой связи и т. п.

Самое название «coq-à-l'âne» установилось за жанром нарочитой словесной бессмыслицы после того, как Клеман Маро написал в 1535 г. свой первый стихотворный «coq-à-l'âne», именно «Epitre du Coq-à-l'âne, dédiée à Lyon
с. 581 Jamet»[210]. В этом «послании» нет ни композицион|ного единства, ни логической последовательности в изображении фактов и в развитии мыслей. Речь идет о различных «новостях дня» — придворных и парижских, и эта тематика должна оправдать нарочито бессвязный набор фактов и мыслей, объединенных лишь тем, что все это — новости дня, которые и

«Bibliothèque bibliophilo-facétieuse, Extraits et analyses de divers livres rares et pantagruéliques», éditée par le frères Gébéodé (⟨P.⟩ G. Brunet et O. Delepierre), Paris, 1852–1856.

«Recueil de pièces rares et facétieuses, anciennes et modernes, en vers et en prose, remises en lumière pour l'esbatement des Pantagruélistes», Paris, 1872–73 (4 томика).

[210] Самое выражение «coq-à-l'âne», обозначавшее речевую несвязность и непоследовательность, существовало, конечно, и раньше.

не могут иметь никакой особой логической связи и последовательности.

В романе Рабле «coq-à-l'âne» играет большую роль. Речи Безкюля, Гюмвена и заключение Пантагрюэля, заполняющие XI, XII и XIII главы «Пантагрюэля», построены как чистые «coq-à-l'âne». Так же построена и XI глава «Гаргантюа», где в виде набора пословиц и поговорок (в большинстве случаев вывернутых наизнанку) изображаются детские забавы героя. Особой разновидностью «coq-à-l'âne» является и вторая глава этой же книги — «Fanfreluches antidotées». Все это — последовательные, чистые и цельные «coq-à-l'âne». Но во всем романе с начала и до конца его рассеяны элементы «coq-à-l'âne», элементы нарочитой словесной бессмыслицы, а также отдельные алогизмы. Так, например, элементы «coq-à-l'âne» сильны в гл. X «Четвертой книги», где изображаются своеобразные имена, родственные связи и браки жителей острова Энназин. Как пример отдельного алогизма в духе «coq-à-l'âne» приведу следующий отрывок из первой главы «Гаргантюа». Книжка, в которой заключалась генеалогия Гаргантюа, охарактеризована здесь так: «un gros, gras, grand, gris, joly, petit, moisy, livret, plus mais non mieulx sentant
582 que roses». | Книжка («livret») оказывается одновременно и большой и маленькой. Дело в том, что здесь господствует не смысловая связь, а характерная для «coq-à-l'âne» звуковая связь или связь по привычной словесной ассоциации. Первые четыре эпитета связаны аллитерацией на gr; эта аллитерация и подсказала слово «grand»: слово «joly» повлекло за собой «petit», так как «joly — petit», или «petit — joly» является привычною речевой связью. В результате — нарочитый алогизм «grand — petit».

В чем же художественно-идеологический смысл всех этих «coq-à-l'âne»?

Прежде всего это — игра словами, привычными выражениями (пословицами, поговорками), привычными соседствами слов, взятыми *вне обычной колеи логической и иной смысловой связи*. Это как бы *рекреация слов и вещей*, отпущенных на волю из тисков смысла, логики, словесной иерархии. На полной воле они вступают

между собой в совершенно необычные отношения и соседства. Правда, никаких новых устойчивых связей в результате этого в большинстве случаев не создается, но самое кратковременное сосуществование этих слов, выражений и вещей вне обычных смысловых условий обновляет их, раскрывает присущую им внутреннюю амбивалентность и многосмысленность и такие заложенные в них возможности, которые в обычных условиях не проявляются. Это — общее значение «coq-à-l'âne».

На каждый отдельный конкретный случай «coq-à-l'âne» имеет
с. 583 свои функции и свой особый характер. Например, «Fan|freluches antidotées» построены в форме загадки. Изображаются в них какие-то события исторического характера, но с большой примесью непристойностей и с некоторыми пиршественными образами. Стихотворение нарочито построено так, чтобы читатель искал в нем аллюзии на современные или недавние политические события[211]. Таким путем создается своеобразное карнавальное восприятие политической и исторической жизни. События восприняты вне их обычного традиционного и официального осмысления, и потому они раскрывают новые возможности для их понимания и оценки.

Другой характер носит «coq-à-l'âne» в XI главе той же книги. Детские забавы Гаргантюа изображены здесь с помощью пословиц и различных ходячих выражений. Но следуют они друг за другом без всякой логической связи. Кроме того, они вывернуты наизнанку. Гаргантюа каждый раз действовал вопреки пословицам, т. е. действовал наоборот выраженному в них смыслу; он, например, садился между двух стульев, чесался стаканом, ковал, когда остынет, и т. п. В результате образ маленького Гаргантюа выдержан в духе фольклорного дурака, делающего все наоборот, вопреки всем нормам, здравому смыслу и ходячей истине. Это — одна из вариаций «мира наизнанку».

Наконец, особый характер носят речи Безкюля, Гюмвена и Пантагрюэля в эпизоде тяжбы. Это — наиболее чистый, так

---

[211] Представители историко-аллегорического метода пытались давать расшифровку всем этим аллюзиям.

сказать классический «coq-à-l'âne». Здесь нет, конечно, никакой
584 пародии на судебное красноречие эпохи (речи | эти построены вовсе не как судебные). Это вообще не пародия. Образы, наполняющие эти речи, лишены всякой видимой связи.

Вот начало речи Безкюля:

«Господин мой, правда в следующем: одна из женщин, принадлежащих к моему дому, пошла на рынок продавать яйца... В дальнейшем ей пришлось пройти между двумя тропиками по направлению к зениту, шесть серебряных бланков, поскольку Рифейские скалы в этом году оказались бесплодными на фальшивые камни, по причине возмущения, имевшего место между баррагуельцами и аккурейцами из-за бунта швейцарцев, которые восстали и собрались в несметном числе, желая новый год встретить под омелой и провести первый день года в раздаче супа быкам, а ключей от кладовых девкам, — чтобы те кормили овсом собак. Всю ту ночь, руку держа на горшке, они только и делали, что рассылали депеши, пешие да конные эстафеты, дабы задержать корабли. Ибо портные собирались из краденых отрезков сделать трубу, чтобы накрыть ею море-океан, которое в этот момент, по мнению уборщиков сена, было брюхатым, собираясь разродиться горшком щей. Однако доктора говорили, что можно по урине его распознать, что оно наелось топоров с горчицей, — с той же уверенностью, с какой можно выследить дрофу по ее повадке».

Между всеми образами этого отрывка, как мы видим, нет никакой смысловой связи. Речь Безкюля⟨,⟩ действительно⟨,⟩
585 перескакивает «с петуха на осла». Речь эта построена в духе | нашей поговорки — «в огороде бузина, а в Киеве дядька». Но самые несвязные образы эти по своему характеру выдержаны в духе всей раблезианской системы образов: перед нами типичная гротескная картина мира, где рожающее, пожирающее и испражняющееся тело сливается с природой и с космическими явлениями: рифейские скалы, бесплодные на фальшивые камни, море, беременное горшком щей и объевшееся топоров с горчицей, врачи, исследующие мочу моря («комплекс Пантагрюэля»). Мы видим здесь далее различные кухонные и бытовые

принадлежности и действия в их *карнавальном* употреблении (т. е. *наоборот* своему назначению): раздача супа быкам, кормление собак овсом, топоры в качестве еды. Наконец, все эти гротескно-телесные, космические и карнавальные образы смешаны с *политическими и историческими событиями* (восстание швейцарцев, депеши и эстафеты, чтобы задержать корабли). Все эти образы и самый характер их смешения типичны для народно-праздничных форм. Мы найдем их и в современных Рабле соти и фарсах, но там они подчинены определенным сюжетным и смысловым линиям (не всегда, конечно); в приведенном же отрывке ведется абсолютно свободная карнавальная игра этими образами, не стесненная никакими смысловыми рамками. Благодаря этому границы между вещами и явлениями совершенно стираются и гротескный облик мира выступает с большою резкостью.

В условиях коренной ломки иерархической картины мира и построения новой картины его, в условиях перещупывания
с. 586 заново | всех старых слов, вещей и понятий, — «coq-à-l'âne», как форма, дававшая временное освобождение их от всех смысловых связей, как форма вольной рекреации их, имела существенное значение.*

Вернемся к вопросу слияния хвалы-брани у Рабле. Обратимся к анализу другого примера.

В «Третьей книге» есть известный эпизод, где Пантагрюэль и Панург наперерыв, амебейно, *прославляют* шута Трибуле. Они дают 208 эпитетов, определяющих степень его *глупости* (folie). Это — тоже своего рода литания. Самые эпитеты заимствованы из различнейших сфер: из астрономии, из музыки, из медицины, из мира правовых и государственных отношений, из соколиной охоты и т. д. Появление этих эпитетов так же неожиданно и алогично, как и в разобранной нами выше пародийной литании. И здесь все амбивалентно: ведь все эти эпитеты, выражающие высшую степень какого-либо качества, применены к *глупости*, *прославляют глупость*. Но и глупость, как мы знаем, сама *амбивалентна*. Носитель ее шут или дурак — *царь обратного мира*. В слове «fol», как и в слове «couillon», хвала и брань сливаются

в нераздельное единство. Воспринять слово «дурак» как чистое ругательство, т. е. чистое отрицание или, наоборот, как чистую хвалу (вроде «святой») значит разрушить весь смысл этой амебейной литании. В другом месте романа к Трибуле применяется термин «морософ», что значит «глупомудрый». Известна раблезианская комическая этимологизация слова «philosophie»,
с. 587 как «fin folie». Все это — игра | на той же амбивалентности слова и образа «fol».

Прославление Трибуле сам Рабле называет «blason». «Blason» — очень характерное литературное явление той эпохи. Самое слово «blason» имеет двойное значение: оно означает одновременно и хвалу и брань. Такое двойное значение было у этого слова уже в старо-французском; оно полностью сохраняется и в эпоху Рабле (хотя несколько ослабевает его отрицательное значение, то есть blâme); лишь позже значение «blason» ограничивается только хвалой (louange).

Blasons были чрезвычайно распространены в литературе первой половины XVI в. Блазонировали все — не только лица, но и вещи. В IX главе «Гаргантюа» Рабле полемизирует с популярной книжкой «Blason des couleurs en armes, livrées et devises». Это не было восхвалением цветов в точном и полном смысле слова; — это было объяснение символического значения цветов, применявшихся в гербах и девизах. Но говорить о вещи значило — либо хвалить, либо бранить ее.

Клеман Маро написал два небольших шутливых стихотворения: «Beau tetin» и «Laid tetin»; этим он создал новый тип blason, имевший громадный резонанс[212]. Поэты эпохи стали наперерыв блазонировать различные части женского тела: рот, ухо, язык, зуб, глаз, бровь и т. п.; они производили буквальное анатомическое разъятие женского тела. Самый тон этих blasons —
с. 588 тон шутливо-фамильяр|ного прославления и порицания — был типичен для эпохи, ибо он коренился в той народно-речевой стихии, из которой широко черпала передовая литература эпохи (в частности и поэты школы Маро). «Blason» сохранял

---

[212] Эти стихотворения Маро опубликованы в «Œuvres», т. III, Épigrammes LXXVIII и LXXIX (стр. 33).

в большей или меньшей степени *двойственность тона*, *двойственность оценки*, т. е. противоречивую *полноту* тона; он позволял делать хвалу *иронической* и *двусмысленной*, он позволял хвалить и то, что обычно хвалить было не принято[213]. Blason лежал вне официальной системы *прямолинейных* и *раздельных* оценок. Это была вольная и двусмысленная хвала-брань. Вот определение жанра «blason», данное Thomas Sébillet в его «Art poétique François» (1548 г.): «Le blason est une perpetuele *louenge* ou continu *vitupere* de ce qu'on s'est proposé blasonner... *Autant bien se blasonne le laid comme le beau et le mauvais comme le bon*». Это определение с полной четкостью отмечает и подчеркивает амбивалентность «blason». «Поэтика» Th. Sébillet — это поэтика школы Клемана Маро; как современная Рабле, она имеет освещающее значение и для понимания нашего автора.

Нужно отметить, что поэтические «blasons», в частности blasons школы Маро, иногда принимали характер прямолинейной и чистой хвалы или порицания. Это риторическое | вырождение blasons резко усиливается к концу века. Связь их с народными blasons и с народно-площадной двуликой хвалой все более ослабевает, зато усиливается влияние античных (риторизованных) форм комического прославления*.

c. 589

Элементы blason были чрезвычайно распространены и в больших жанрах эпохи (в XV и в первой половине XVI в.): в мистериях и в соти. Здесь мы встречаем и прославления глупцов (sots) путем длинного перечисления эпитетов к ним; эти перечисления совершенно аналогичны раблезианскому прославлению Трибуле. Такое перечисление есть, например, в «Mystére de Saint Quentin». В «Monologue des Sotz»[214] дается около сотни эпитетов (48 стихов заполнены этим блазонирующим перечисления эпитетов к дуракам). Наконец, в «Nouveau Monologue

---

[213] Такой характер носит и прославление долгов Панургом. В итальянской литературе двусмысленная хвала была также весьма распространена. См. хвалы Берни: «Lode del debito» («Прославление долгов»), «L'Urinale» и известное нам прославление карточной игры. Вспомним амбивалентное прославление болезней.

[214] См. «Recueil» Montaiglon'a, т. I, стр. 11–16.

des Sotz»[215] дается уже ни много ни мало, как 150 эпитетов к дуракам.

Таким образом, блазонирующее амбивалентное прославление Трибуле носило традиционный характер и воспринималось современниками как нечто само собою разумеющееся (мы уже неоднократно указывали на громадное значение образа дурака-шута и тематики глупости в ту эпоху).

Переходим к народным blasons в узком смысле. Собственно народная традиция blason охватывала по преимуществу хвалебно-бранные оценки других национальностей, различных областей, провинций, городов, сел; за всеми ими закреплялись
.590 определенные эпитеты (более или менее развернутые), | имевшие амбивалентное значение (хотя с некоторым преобладанием хулы).

Древнейший образец этого жанра «Dict de l'Apostoile» относится еще к XIII в.[216] В XVI в. появилось новое собрание таких blasons под названием «Dict des Pays»[217]. И в древнем и в более новом собрании даются краткие характеристики — в большинстве случаев по одному единственному признаку — национальности, провинции, города.

У Рабле мы встретим ряд характеристик, повторяющих народные blasons. Например, он говорит «Saoul comme un Anglais», т. е. «пьян, как англичанин»; это был устойчивый blason англичан: уже в «Dict de l'Apostoile» (XIII в.) Англия характеризуется этим признаком: «Li mieldre buveor en Engleterre», т. е. «лучшие пьяницы в Англии»[218]. В главе первой «Пантагрюэля» Рабле упоминает про «couilles de Lorraine». Жители Лорени, действительно, блазонировались за необычайную величину своих «couilles». Упоминает Рабле и о быстроте басков, о любви в Авиньоне, о любопытстве парижан: все это — эпитеты народных blasons. Приведем еще один древний blazon: «Li plus

---

[215] См. там же, т. III, стр. 15–18.

[216] «Dict de l'Apostoile» изд. G. A. Crapelet «Proverbes et dictons populaires au⟨x⟩ XIII^{e} ⟨et XIV^{e}⟩ siècle⟨s⟩»⟨,⟩ Paris, 1831.

[217] «Dict des Pays»⟨,⟩ изд. в «Recueil» Montaiglon'a, т. V, стр. 110–116.

[218] Интересно, что этот древний «blason» англичан повторяет у Лермонтова Максим Максимыч. Он есть и у Шекспира (его употребляет Яго в «Отелло»).

с. 591 sot en Bretaigne», т. е. «самые глупые в Бретани». | Этих примеров достаточно.

Мы видим, что народные blasons глубоко амбивалентны. Каждая национальность, провинция или город являются лучшими в мире в отношении какого-нибудь признака: англичане — наилучшие пьяницы, жители Лорени — самые сильные в половом отношении, в Авиньоне больше всего женщин легкого поведения, бретонцы глупее всех и т. п., — но самый признак этот в большинстве случаев носит *двусмысленный* характер, точнее *двойственный* (глупость, пьянство и т. п.). В результате хвала и брань сливаются в неразрывное единство. Признак бретонца — «самый глупый» — прямо напоминает нам «blason» Трибуле. Обычно называют народные «blasons» ироническими, это — верно в исконном греческом смысле слова, но неверно, если придавать ему новый, более субъективный и отрицательный смысл. Таковы двуликие народные «blasons»[219].

В романе Рабле представлены все типы «blasons» эпохи. В «Пантагрюэле» имеется стихотворный, в духе школы Маро, «blason» лиценциатов орлеанского университета. По всему роману рассеяны народные «blasons» (т. е. этнические эпитеты), некоторые из которых мы привели выше. Прославление шута
с. 592 Трибуле и блазонирующие пародий|ные литании брата Жана и Панурга являются наиболее глубоким раскрытием самой сущности «blason», его двуликости, его сплошной амбивалентности, его противоречивой полноты. Наконец, блазонирующие тона проникают весь роман Рабле с начала и до конца: *он весь полон двусмысленной хвалой и двусмысленной бранью.*

Известная двуликость присуща и чистым бранным рядам, без видимой примеси хвалы. Вот пример такого бранного ряда из XV гл. «Гаргантюа»:

---

[219] В конце прошлого века стали опубликовывать интересный материал народных «blasons» по различным провинциям Франции. Вот некоторые из соответствующих фольклористских работ: H. *Gaidoz* et ⟨P.⟩ *Sébillot* «Blason libre de la France», Paris, 1884; ⟨A.⟩ *Canel* «Blason populaire de la Normandie», Caen, 1857; *Banquier* «Blason populaire de la Franche-Comté, Paris, 1897.

«Просьбу пастухов пекари только не были склонны удовлетворить, но — что хуже всего — стали их оскорблять, обзывая их пустомелями, зубоскалами, пачкунами, тупицами, чурбанами, тетерями, бездельниками, обжорами, пьяницами, фанфаронами, негодяями, бараньими башками, щелкунами, собаками, петухами, жадинами, флюгарками, тюфяками, дубинами, оборванцами, лохмачами, сквернословами, скрипунами и другими, еще худшими, словами»[220].

Перед нами бытовой ряд брани. Поражает длина этого ряда ругательств (в подлиннике 28 бранных слов). Дело в том, что это брань не одного человека, а целой большой толпы пекарей, но расположена эта брань в один сукцессивный ряд (в действительности же ругательства эти произносились разными пекарями одновременно).
с. 593 Самый ряд как целое не | амбивалентен, — это — чистая брань. Но внутри ряда большинство ругательств амбивалентно: они связаны с *звериными чертами, телесными недостатками, глупостью, пьянством, обжорством, испражнениями*, — все это черты, характерные для народно-праздничной системы образов. Такое ругательство, как «chienlicts» (т. е. chie-en-lit, русский переводчик передает словом «пачкуны»), прямо встречается как название одной из *масок карнавала*. Таким образом, и в этом ряду брани раскрывается образ неотграниченного и смешанного человеческого тела и телесной жизни (еда, испражнения) в его гротескной амбивалентности. Даже в этом бытовом бранном ряду раскрывается особый двуликий аспект мира, особая специфическая характеристика людей и вещей, которой нет в официальной системе «литературной» образной речи.

Коснемся еще одного явления брани-хвалы в романе Рабле, именно — знаменитой надписи на дверях Телема, в которой

[220] Приводем подлинный текст: «A leur requeste ne furent aulcunement enclinés les fouaciers, mais (que pis est) les oultragerent grandement, les apellans trop diteux, brechedens, plaisans rousseaux, galliers, chienlicts, averlans, limmessourdes, faictnéans, friandeaux, bustarins, talvassieurs, riennevaux, rustres, chollons, hapelopins, trainneguaines, gentilz flocquets, copieux, londores, malotrus, dendins, baugears, tezés, gaubregeux, goguelus, clacquedens, boyers d'etrons, bergiers de merde, et aultres telz epithetes diffamatoires...»

одни изгоняются из обители, другие приглашаются в нее. Вся эта стихотворная надпись по своему характеру может быть отнесена к жанру «Cri», т. е. тех «криков», которыми открывались мистерии и соти и в которых призывались представители различных сословий, цехов или дураки (в соти). Это — громкий площадной призывный крик официального
с. 594 или пародийно-официального стиля[221]. Разновид|ностью таких «cris» и является, в сущности, надпись на дверях Телема (но, конечно, не по своему строфическому построению и рифмовке).

Распадается надпись на две части: на изгоняющую и на призывающую. Первая носит чисто бранный, вторая — хвалебный характер. Бранный характер первой части строго выдержан. В первой строфе, например, изгоняются лицемеры. Рабле дает здесь 15 бранных кличек для лицемеров (hypocrites, bigotz, vieulx matagotz, marmiteux и др.); и почти все остальные слова этой строфы носят бранный оттенок (abus meschans, meschanceté, faulseté, troublez и др.). В призывающих строфах (начиная с пятой), напротив, и все слова подбираются с прославляющим, ласковым, положительным оттенком (gentilz, joyeux, plaisans, mignons, serains, subtilz и др.). Таким образом, здесь противостоят друг другу выдержанный бранный и выдержанный хвалебный ряды. Надпись в ее целом амбивалентна. Однако внутри ее нет амбивалентности: каждое слово здесь либо чистая односмысленная хвала, либо чистая же односмысленная брань. Здесь перед нами амбивалентность, ставшая несколько риторической и внешней.

Такая риторизация хвалы-брани имеет место у Рабле там, где он отходит от народно-праздничных и площадных форм и приближается к официальной речи и к официальному стилю. Таким до известной степени был и эпизод с телемским аббатством. Правда, здесь есть элемент обратности, игры отрицанием и некоторые другие народно-праздничные моменты,

---

[221] Знаменитая соти Pierre Gringore «Le jeu du Prince des Sots» начинается с призыва (Cry) к дуракам всех сословий. См. «Recueil» Picot, т. II, стр. 168.

с. 595 но по своему существу Телем — гуманистическая | утопия, отражающая влияние книжных (преимущественно итальянских) источников.

Аналогичные явления мы наблюдаем и там, где Рабле выступает прямо как почти официальный «королевский публицист».

В «Третьей книге» (гл. XLVIII) есть беседа между Гаргантюа и Пантагрюэлем на актуальную тогда тему о недопустимости освящения церковью брака, заключенного против воли родителей. Здесь мы находим такой яркий пример риторизации бранных и хвалебных рядов: «Между тем, благодаря законам, о которых я говорю, нет такого *разбойника, злодея, висельника, мерзавца, негодяя, вора, подлеца, развратника, прокаженного*, который бы не мог по собственному усмотрению похитить из дома или из рук матери, наперекор всей ее родне, *самую богатую, благородную, прекрасную, скромную и честную девушку*, при условии, что этот негодяй войдет в соглашение с жрецом, получающим дело в добыче».

Бранный и хвалебный ряды здесь лишены всякой амбивалентности, они разъединены и противопоставлены друг другу как замкнутые и несливающиеся явления; их адресаты строго разделены. Это — чисто риторическая речь, проводящая резкие и статические границы между явлениями и ценностями. От площадной стихии здесь осталась только несколько преувеличенная длина бранного ряда.

*Остается подвести некоторые итоги настоящей главе.

Последнее рассмотренное нами явление — *слияния хвалы-брани* — отражает в *стилистическом* плане *амбивалентность, двутелость и незавершенность*
с. 596 *(вечную неготовость) мира*, | выражение которых мы наблюдали во всех без исключения особенностях раблезианской системы образов. *Старый мир, умирая, рождает новый*. Агония сливается с актом родов в одно неразделимое целое. Этот процесс изображается в образах *материально-телесного низа*: все спускается в *низ* — в землю и в телесную могилу(,) — чтобы *умереть и родиться с'изнова*. Поэтому *движение в низ* проникает всю

раблезианскую систему образов с начала и до конца. Все они *повергают, сбрасывают в низ, снижают, поглощают, осуждают, отрицают* (топографически), *умерщвляют, хоронят, посылают в преисподнюю, бранят, проклинают,* — и одновременно все они *зачинают с'изнова, оплодотворяют, сеют, обновляют, возрождают, хвалят и прославляют.* Это общее движение в низ — умерщвляющее и рождающее одновременно — роднит между собой такие казалось бы чуждые друг другу явления, как побои, ругательства, преисподнюю, пожирание и т. п.

Нужно сказать, что образы преисподней (ада) даже у Данте являются иногда очевидной реализацией бранных метафор, т. е. ругательств, а иногда у него открыто появляется и мотив пожирания (Уголино, грызущий череп Руджиери, мотив голода и антропофагии в его рассказе, пасть сатаны, грызущая Иуду, Брута и Кассия); еще чаще брань и пожирание implicite содержатся в его образах. Но амбивалентность этих образов в дантовском мире почти вовсе заглушена.

В эпоху возрождения все эти *образы низа* — от циничного ругательства до образа преисподней — были проникнуты глубоким ощущением *исторического времени,* ощущением и сознанием *смены эпох мировой истории.* с. 597 У Рабле этот мо|мент времени и исторической смены особенно глубоко и существенно проникает во все его образы материально-телесного низа и придает им историческую окраску. *Двутелость* у него прямо становится* *двувременностью, слитостью прошлого и будущего в едином акте смерти одного и рождения другого,* в едином образе *глубоко смешного* становящегося и обновляющегося исторического мира. *Ругает-хвалит, бьет-украшает, убивает-рождает само время,* насмешливое и веселое одновременно, время — *«играющий мальчик»,* которому *принадлежит высшая власть во вселенной.**

Эта раблезианская система образов, столь универсальная и мирообъемлющая, в то же время допускает и даже требует исключительной конкретности, полноты, детальности,

точности, актуальности и злободневности в изображении современной исторической действительности. Каждый образ здесь сочетает в себе предельную широту и космичность с исключительной жизненной конкретностью, индивидуальностью*. Этой замечательной особенности раблезианского реализма посвящена и последняя глава нашей книги.

с. 598

Глава 8

ОБРАЗ И СЛОВО В РОМАНЕ РАБЛЕ*

До сих пор мы рассматривали образы Рабле в их связи с тысячелетней народно-праздничной традицией и с готическим реализмом; на первый план мы все время выдвигали их универсальное миросозерцательное значение. Но эти образы при всей необычайной широте и глубине своего универсализма, очень далеки от абстрактной символики и отвлеченного схематизма. Напротив, они чрезвычайно конкретны, индивидуальны, жизненны, детализованы и проникнуты самым актуальным, даже злободневным, интересом. Можно сказать, что в романе Рабле космическая широта мифа[222] сочетается с острой злободневностью современного «обозрения»[223] и с конкретностью и предметной точностью реалистического романа.

На этой стороне образов Рабле, непосредственно связанной с современной ему действительностью, мы прежде всего и сосредоточим наше внимание в настоящей главе. После этого мы сможем дать окончательное определение особенностям этого образа и его слова.

Громадная заслуга современной раблезистики заключается в
с. 599 том, что путем кропотливейшего труда она вскры|ла эту всестороннюю связь образов Рабле с современной ему действительностью.[224]

---

[222] В посвятительном письме к кардиналу Одэ Рабле, говоря о продолжении своего романа, употребляет сам такое выражение: «la continuation des mythologies pantagrueliques».

[223] Не случайно и современные «обозрения» широко пользуются формами и фигурами народной комики.

[224] Эта работа современной раблезистики нашла свое отражение в «Revue des études rabelaisiennes», в «Revue du XVI^e siècle» и, особенно, в трудах Abel Lefranc'a.

Получалась поразительная картина: за самыми фантастическими образами раскрываются действительные события, стоят живые лица, лежит большой личный опыт и точные наблюдения.

Подробное рассмотрение всех этих полученных современной раблезистикой результатов завело бы нас слишком далеко. Поэтому ограничимся приведением нескольких примеров*.

В «Пантагрюэле» (хронологически первой книге) в главе о рождении героя изображается страшная жара и засуха и вызванная ею всеобщая жажда. Засуха эта продолжалась(,) по словам Рабле(,) «тридцать шесть месяцев, три недели, четыре дня и тринадцать с лишним часов (пожалуй, даже несколько больше)». И вот из мемуаров современников мы узнаем, что в том году (1532), когда писался «Пантагрюэль», действительно была небывалая засуха, которая продолжалась 6 месяцев. Рабле только преувеличил масштабы и точность ее длительности. Как мы уже говорили, засуха и всеобщая жажда оживили образ мистерийного чертенка Пантагрюэля, пробудителя жажды, и сделали этот образ актуальным.

с. 600 В той же книге имеется эпизод, где Панург покупает | индульгенции и таким образом* поправляет свои денежные дела. Оказывается, что в том году, когда писался роман, во Франции проводился внеочередной папский юбилей. И как раз те церкви, которые обходит Панург, действительно получили право продажи индульгенций. Так что и здесь соблюдена абсолютная точность деталей.

В той же книге есть и такой эпизод: «Как-то, читая прекрасные хроники о своих предках, Пантагрюэль нашел, что Жоффруа де-Люзиньян, прозванный — „Жоффруа Большой Зуб“, дед троюродного брата старшей сестры тетки зятя дяди невестки его отца, был погребен в Мальезэ.

Отправившись из Пуатье с несколькими приятелями, они прошли через Лэгюже (навестив благородного аббата Ардильона), через Л'Юзиньян, Сансэ, Сэль, Колонж, Фонтенэ-ле-Конт, где приветствовали ученого Тирако, и оттуда прибыли в Мальезэ, где он посетил могилу старого Жоффруа Большой Зуб».

Когда Пантагрюэль увидел каменную скульптуру Жоффруа, воздвигнутую на его могиле, то он был поражен тем необычайно

гневным видом, который художник придал всей фигуре Жоффруа.

В этом эпизоде два фантастических момента: самый образ путешествующего гиганта Пантагрюэля и пародийно-комическое определение родства его с Жоффруа де Люзиньяном. Все остальное в этом эпизоде — имена лиц, название местностей, события, гневный облик скульптуры Жоффруа и другие подробности — с абсолютною точностью соответствуют действительности и теснейшим образом связаны с жизнью
с. 601 и впе|чатлениями самого Рабле.

В те времена (1524–1527 гг.), когда Рабле был секретарем Жоффруа д'Эстиссака, епископа и аббата Мальезэ, он не один раз совершал это путешествие из Мальезэ в Пуатье и обратно (маршрут Пантагрюэля), проезжая через все те места, которые он называет в нашем эпизоде с абсолютною точностью. Д'Эстиссак находился в постоянных разъездах по своей епархии (он, как большинство сеньоров того времени, чрезвычайно увлекался строительством), а Рабле его сопровождал. Поэтому провинцию Пуату он знал отлично вдоль и поперек до самых глухих местечек. В своем романе он называет более 50-ти имен пуатевинских мест и местечек, в том числе самых маленьких и глухих поселков. Все названные в нашем эпизоде места были ему интимно знакомы. В монастыре кордельеров, находившемся в Фонтенэ ле Конт, протекли первые монашеские годы Рабле; в самом городе он посещал кружок гуманистически настроенных юристов, собиравшийся в доме ученого Тирако, дружеские чувства к которому Рабле сохранил до конца жизни. Вблизи Лэгюже находилось аббатство Фонтенэ ле Конт, где Рабле часто гостил у ученого аббата Ардильона (здесь под влиянием Жана Буше он, по-видимому, впервые начал писать стихи на французском языке). Таким образом, и Ардильон и Тирако — имена живых и всем известных современников Рабле.

Невымышленным лицом был, конечно, и предок Пантагрюэля — Жоффруа де Люзиньян, по прозвищу Большой Зуб. Это — историческая фигура. Он жил в начале XIII в. Он сжег
с. 602 аб|батство Мальезэ (за это Рабле сделал его в преисподней продавцом спичек — карнавальный способ загробного воздаяния), но затем, покаявшись, отстроил его заново и богато одарил.

За это в церкви Мальезэ ему и был воздвигнут роскошный памятник* (похоронен он был в другом месте) с каменной скульптурой.

И то исключительно гневное выражение образа Жоффруа в этой скульптуре, о котором говорит Рабле, также в точности соответствует действительности. Правда, скульптурное изображение это погибло, но голова его была найдена в 1834 г. под развалинами церкви Мальезэ и хранится в настоящее время в музее города Ниора. Вот как описывает эту голову Jean Plattard: «Les sourcils froncés, le regard dur et fixe, la moustache hérissée, *la bouche ouverte, les dents aiguës,* tout dans cette figure exprime naïvement la colère...» (Op. cit., стр. 58).

Подчеркнем в этой каменной голове Жоффруа *разинутый рот и зубы,* т. е. ведущие гротескные черты образа самого Пантагрюэля первой книги. Не потому ли Рабле, так часто видевший эту голову в церкви аббатства и запечатлевший ее в своей памяти, и сделал Жоффруа предком Пантагрюэля.

Весь этот небольшой и маловажный эпизод по своему построению и составу чрезвычайно типичен. Гротескно-фантастический (и даже космический) образ Пантагрюэля вплетен здесь *в совершенно реальную и интимно знакомую автору действительность:* он путешествует *по знакомым и близким автору местам,* встречается с
с. 603 *личными друзьями автора,* видит | те же предметы, которые видел и автор. В эпизоде много собственных имен, названий местностей и имен лиц, — и все они *чрезвычайно* реальны,* даются даже *адреса лиц* (Тирако и Ардильона).

Действительность, окружающая Пантагрюэля, носит, таким образом, реальный, индивидуальный и, так сказать, *именной* характер: это *мир единичных знакомых вещей и знакомых людей:* момент* обобщения, нарицательности и типизации сведен к минимуму. Подчеркнем еще местно-топографический характер образов этого эпизода. Мы наблюдаем этот характер в романе повсюду. Рабле всегда старается вплести в ткань своего рассказа какую-нибудь действительную местную особенность той или другой провинции или города, какой-нибудь местный курьез, местную легенду. Так, например,

мы уже говорили, что ту чашу, в которой варилась кашица Пантагрюэлю, во времена Рабле действительно показывали в Бурже как «чашу гиганта». Маленький Пантагрюэль был прикован к люльке цепями. Рабле при этом отмечает, что одна из этих цепей находится в Ла-Рошели, другая — в Лионе, а третья — в Анжеле. Действительно, эти цепи там находились и были хорошо известны всем бывавшим в этих городах. В Пуатье молодой Пантагрюэль отломил от большой скалы камень и устроил из него стол для местных студентов. Камень этот существует в Пуатье и в настоящее время, только он раскололся на две части (сейчас он окружен оградой). Эти местные элементы, рассеянные в романе повсюду, резко усиливают *индивидуально-именной, знакомый и виденный* (если можно
с. 604 так выразиться) | характер всего раблезианского мира. Даже вещи бытового обихода (как, например, чаша для каши) носят здесь *индивидуально-единственный характер*, подобно вещам, принадлежавшим историческим лицам и хранимым в музеях. К особому типу раблезианской индивидуализации мы еще вернемся.

Переходим к хронологически второй книге романа — к «Гаргантюа». Все события этой книги (за исключением парижских эпизодов) совершаются в окрестностях Шинона, т. е. на родине самого Рабле. Все те места и местечки, где разыгрываются действия, названы здесь с абсолютной точностью и могут быть найдены на картах или кадастрах эпохи. В центре (топографическом) всего действия находится, как известно, королевская «резиденция» Грангузье (отца Гаргантюа). В настоящее время раблезистам удалось с полною точностью и несомненностью идентифицировать эту резиденцию Грангузье с совершенно реальной мызой Девиньер, принадлежавшей отцу писателя — адвокату Антуану Рабле. На этой мызе родился и сам писатель. Скромный домик семьи Рабле в Девиньере сохранился и до наших дней. Сохранился и старинный камин, перед которым сидел добрый Грангузье, поджаривая каштаны, дожидаясь, пока они лопнут, поправляя огонь палкой с обугленным концом и рассказывая семье сказки доброго старого времени, — в тот самый исторический момент, когда ему донесли о неожиданной агрессии Пикроколя.

Когда идентификация резиденции Грангузье с Девиньером была твердо установлена, сразу ожили все без исключения географические названия и топографические указания, которые с. 605 дает Рабле при изображении событий романа (а этих | имен и указаний очень много). Все оказалось реальным и точным до мельчайших подробностей (только увеличенным в своих масштабах). Недалеко от Девиньера на левом берегу речки Негрон до сих пор еще существует луг — la prairie de la Saulsaye, — на котором происходили бессмертные «разговоры в подвыпитии» (les propos des bien-yvres) и на котором 4 февраля во время карнавального праздника потрохов родился Гаргантюа. Abel Lefranc справедливо предполагает, что таковы были и действительное место и дата рождения самого Рабле. Совершенно реальными оказались и те коровы — vaches de Pontille et de Brehemont, — которые в таком невероятном количестве были взяты для кормления маленького Гаргантюа: луговые местности Pontille и Brehemont существовали на самом деле неподалеку от Девиньера и, по-видимому, семья Рабле владела в этих местах лугами.

И вся топография пикроколинской войны оказалась абсолютно реальной и точной. И Seuilly, и Lerné(,) и дорога между ними, где произошла драка между виноградарями и пекарями, и долина Негрона, где происходят военные действия вокруг Девиньера на очень узком пространстве, ограниченном с разных сторон Lerné, Le Roche-Clermault, Vaugoudry и Vauguyon, — все это совершенно точно названо и указано в романе и раскрывает четкую и ясную картину всех военных операций. И монастырский виноградник, который защищал брат Жан, существует до настоящего времени, сохранилась даже часть древней стены, современной Рабле.

Но и в основе самой пикроколинской войны лежит совершенно реальное событие. При ее изображении Рабле испольс. 606 з|овал действительный конфликт, происходивший в его родных местах, в котором с одной стороны принимала участие семья Рабле и друзья его семьи, а с другой стороны — сеньор Лерне Gaucher Sainte-Marthe. Этот последний владел рыбным промыслом на Луаре, мешавшим судоходству. Отсюда у него возник конфликт и судебный процесс с окрестными общинами,

интересы которых были связаны с судоходством. Процесс этот длился очень долго, то ослабевая, то возгораясь снова. Он принял особо острый характер именно осенью 1532 г., когда Франсуа Рабле гостил у своего отца в Девиньере в период сбора винограда (vendange)[225]. Отец писателя — адвокат Антуан Рабле — одно время был другом своего соседа G. Sainte-Marthe и даже вел его дела, но в его конфликте с общинами он стал на сторону этих последних. Интересы общин в процессе защищал адвокат Gallet — родственник и близкий друг отца Рабле. Таким образом, Франсуа Рабле во время своего летнего пребывания в Девиньере (1532 г.) оказался в центре событий этого конфликта и, возможно, принял в нем и сам некоторое участие.

Изображение пикроколинской войны полно аллюзий на этот реальный конфликт. Даже некоторые имена соответствуют действительности. Так, парламентарием Грангузье, защищающим его дело, выступает Gallet: мы видели, что реальный Gallet действительно вел дело общин против Gaucher Sainte-Marthe. Избитый знаменосец пекарей, из-за которого отчасти и разгоре-
с. 607 лась война, носит имя Marquet. Это — имя | зятя G. Sainte-Marthe.
В главе XLVII Рабле перечисляет имена тридцати двух феодальных владений (одно из характерных для Рабле длинных перечислений-номинаций), которые составляли «старинную конфедерацию» и которые предложили Грангузье свою помощь. Здесь нет ни одного выдуманного имени. Все это имена городов, городков, сел и деревушек, которые были расположены на берегах Луары и Виенны или вблизи от них и которые были непосредственно заинтересованы в луарском торговом судоходстве. Все они действительно составляли союз в процессе против Sainte-Marthe. Весьма возможно, что и эпизод драки между пекарями Лерне и виноградарями Сельи также имел место в действительности. Abel Lefranc указывает, что между этими двумя поселками и до настоящего времени еще живо древнее соперничество — глухая память о какой-то стародавней вражде. В Лернэ и сегодня еще можно купить знаменитые «fouaces» (род сдобных лепешек), из-за которых разгорелась

---

[225] Закончился процесс значительно позже — только в 1537 г. — победой общин.

пикроколинская война, можно съесть их с виноградом из Сельи и проверить на практике особое действие этой комбинации на желудок.

Таким образом, центральные эпизоды второй книги — «Гаргантюа» — совершаются в реальной действительности, в интимно-знакомом и виденном мире родного дома и его ближайших окрестностей. Топография родных мест дана со всеми мельчайшими подробностями и с исключительной точностью. Весь этот мир — от вещей и до лиц — носит индивидуально-именной и совершенно конкретный характер. Такие фантастические события, как
с. 608 например, проглатывание паломников в | салате и затопление их мочой, совершаются во дворе и в саду мызы Девиньер, которые обозначены со всею топографическою точностью (они сохранились почти без изменений и до настоящего времени).

Такой же характер носят и все остальные эпизоды как этой, так и последующих двух книг романа. За большинством из них раблезистика вскрывает реальные места, реальных лиц, действительные события. Так, ряд действующих лиц третьей книги отождествлен с современниками Рабле: Гер-Триппа — Агриппа Неттесгеймский, богослов Гиппофадей — Lefévre d'Etaples, поэт Раминогробис — Жан ле-Мер, доктор Рондибилис — врач Ронделе и др. Деревушка Panzoult (в эпизоде с панзуйской сивиллой) существовала и существует на самом деле, и в ней действительно жила популярная в те времена пророчица; и в наши дни еще показывают грот в скале, где, по преданию, жила эта ворожея.

То же самое нужно сказать и о четвертой книге, хотя здесь раблезистика и не располагает еще таким богатым и точным материалом, как для первых книг. Ограничимся одним примером — вставным рассказом о проделке Вильона. Действие этого «трагического фарса» происходит в Saint-Maixent (т. е. в столь хорошо знакомой Рабле провинции Пуату). Здесь в окрестностях этого городка до сих пор еще сохранился от времен Рабле тот придорожный крест, который имел в виду автор, указывая, что мозги Тапеку «вывалились у придорожного креста». Возможно, что, кроме книжных источников, новелла эта была навеяна
с. 609 каким-нибудь местным расск|азом, так как один из ближайших

к Saint-Maixent приходов называется до сих пор еще «приходом мертвого монаха» («le fief du moine-mort»).

Ограничимся приведенными примерами. Они достаточно освещают нам существенную сторону раблезианских образов — их связь с реальной и непосредственно близкой автору действительностью. Ближайший объект изображения, первый план всех образов, — *это мир хорошо известных обжитых мест, живых знакомых людей, виденных и перещупанных вещей.* Все в этом ближайшем мире (первом плане изображения) индивидуально единственно, исторично. Роль общего и нарицательного минимальна: каждый предмет здесь как бы хочет быть названным *собственным именем.* Характерно, что даже в сравнениях и сопоставлениях Рабле стремится всегда привлекать совершенно индивидуальные исторически единственные предметы и явления. Например, когда Пантагрюэль на пиру после сожжения рыцарей говорит о том, что хорошо бы подвесить колокола под жующие челюсти, то он не ограничивается образом церковных колоколов вообще, а называет совершенно определенные — «*колокола с колоколен Пуатье, Тура и Комбре*». Другой пример: в главе LXIV «Четвертой книги» есть такое сравнение: «Брат Жан с помощью дворецких, пекарей, стольников, чашников, виночерпиев, поваров и других внес на палубу четыре страшных пирога с ветчиной: при взгляде на них мне пришли на память *четыре бастиона города Турина*». Подобных примеров можно привести множество. Образы Рабле повсюду тяготеют к *лично-увиденным историчес. 610 чески | единственным предметам* (разновидностью этого является и особое пристрастие его, разделяемое со всею эпохой, к курьезам, раритетам, диковинкам).

Характерно, что большинство предметов из разобранных нами примеров можно видеть еще и сегодня: так, можно видеть «королевскую резиденцию» Грангузье и его семейный очаг — этот символ миролюбивой политики, можно видеть монастырский виноградник брата Жана, каменную голову Жоффруа Большой Зуб, каменный стол для студенческих пирушек в Пуатье, придорожный крест в Saint-Maixent, у которого вывали⟨ли⟩сь мозги Тапеку и др.

Но этим ближайшим миром (точнее мирком) обжитых мест, виденных вещей и знакомых людей современная Рабле действительность, отраженная в его романе, вовсе еще не исчерпывается. Это — только ближайший к нему — к его личности, к его жизни, к его глазу — план образов романа. За ним раскрывается второй — более широкий и более исторически значительный план, входящий в ту же современную ему действительность, но измеряемый иными масштабами.

Вернемся к образам пикроколинской войны. В основе их, как мы видели, лежит местный *провинциальный* и даже почти *семейный* конфликт луарских общин с соседом Антуана Рабле — G. Sainte-Marthe. Арена их — *узкое пространство ближайших окрестностей Девиньера. Это — первый ближайший план образов пикроколинской войны, исхоженный самим Рабле, привычный для его глаз, перещупанный его руками, связанный с его близкими и друзьями.*

с. 611 Но современники и ближайшие потомки Рабле узнавали | в образе Пикроколя вовсе не Гоше де Сент-Марта, а *Карла* V, а отчасти и других *агрессивных властителей* той эпохи — Людовика Сфорца или Фердинанда Арагонского. И они были правы. Весь роман Рабле теснейшим образом связан с политическими событиями и проблемами своего времени. А первые три книги романа (в особенности же «Гаргантюа» и «Третья книга») — *с борьбою Франции с Карлом* V. В частности, пикроколинская война является *прямым откликом на эту борьбу.* Например, в изумительной сцене военного совета Пикроколя есть элемент прямой сатиры на завоевательную политику Карла V. Эта сцена совета есть ответ Рабле на аналогичную же сцену в «Утопии» Томаса Мора, где претензии на мировую монархию и агрессивность приписываются Франциску I. Рабле переадресовал эти обвинения Карлу V. Источником речи Gallet, в которой он обвиняет в агрессии Пикроколя и защищает мирную политику Грангузье, послужила аналогичная речь о причинах войны между Францией и Карлом V, обращенная Гильомом дю Белле (будущим покровителем и другом Рабле) к германским князьям.

Вопрос об определении агрессора в эпоху Рабле стоял очень остро и притом в совершенно конкретной форме в связи с войнами между Карлом V и Франциском I. Этому вопросу посвящен ряд анонимных произведений того времени. Вот характерный заголовок одного из этих произведений, принадлежащего, по-видимому, самому Гильому дю Белле: с. 612 «Double dune Lettre, escripte par ung serviteur du Roy | tres chrestien a ung secretaire Alemant son amy: Auquel il respond a sa demande sur les querelles et différens entre Lempereur et ledict seigneur Roy. Par laquelle il appert évidemment lequel des deux a esté agresseur autant en la première qu'en la seconde guerre».

Апологию военной политики Франциска I, как мирной и оборонительной, дает произведение «Défense du roy très chrestien contre l'esleu empereur» (1528 г.); принадлежит оно, по-видимому, Жану дю Белле[226].

Образы пикроколинской войны являются живым откликом на эту актуальную политическую тему об агрессоре. Рабле дал свое решение этому вопросу, и в лице Пикроколя и его советников он создал неумирающий образ агрессивного военного политика. Не подлежит сомнению, что он придал ему и некоторые черты Карла V. Вольтер писал (Éd. Moland, XXVI, стр. 469): «Il n'est pas possible de méconnaître Charles-Quint dans le portrait de Picrochol». Эта связь с политической проблематикой эпохи создает второй — актуально-политический план образов пикроколинской войны.

Но в XV и XVI вв. проблема войны и мира ставилась и более широко и принципиально, чем, так сказать, частный вопрос об агрессоре в определенном военном конфликте. Речь шла о принципиальном праве властителей и народов вести войну и о различии войн справедливых и

с. 613 [226] Апологетический характер носят также в «Mémoires | des Guillaume et Martin du Bellay» (здесь в томе I, стр. 106 приведено и обращение Гильома дю Белле к германским князьям, о котором мы упоминали) и история царствования Франциска I, начатая Гильомом дю Белле на латинском языке под заглавием «Ogdoades».

с. 613 несправедливых. | Обсуждались и вопросы организации всеобщего мира. Достаточно назвать Томаса Мора, Эразма («Querela pacis») и особенно книгу Claude Seysel «La Grant Monarchie de France» (1519 г.), оказавшую большое влияние на политические идеи Рабле[227].

Образы пикроколинской войны тесно связаны и с этой более широкой и принципиальной политической проблематикой эпохи. Второй план этих образов расширен и углублен ею.

Конечно, и весь второй план образов конкретен и индивидуально-историчен. Здесь нет абстрактного обобщения и типизации, но это — индивидуальность более широких исторических и смысловых масштабов. От малой индивидуальности мы переходим к большой, объемлющей индивидуальности (а не к отвлеченному типу); в большем повторяется структура мень|шего. с. 614

За вторым планом поднимается последний — третий — план образов пикроколинской войны — гротескное тело великанов, пиршественные образы, разъятое на части тело, потоки мочи, превращение крови в вино и битвы в пир, превращение погребального костра в пиршественный очаг*, карнавальное развенчание короля Пикроколя и т. п., — т. е. народно-праздничный карнавальный план пикроколинской войны, разобранный нами ранее.

Этот третий — народно-праздничный — план также индивидуален и конкретен, но это — наиболее широкая, всеобъемлющая универсальная индивидуальность. В то же время, в народно-праздничных образах этого плана раскрывается наиболее глубокий смысл исторического процесса, выходящий далеко за пределы не только современности в узком смысле, но и всей эпохи Рабле. В них раскрывается народная точка зрения на войну и мир,

---

[227] Вопросам различения справедливых и несправедливых войн посвящены трактаты: Ioannus Lupus «Tractatus de Bello et Bellatoribus» (конец XV в.) и F. A. Valderas «De Bello et ejus Justitia» (1533 г.). В этом последнем трактате дается такое определение справедливых войн: «Justa bella solent definiri quae ulciscuntur injurias».

на агрессора, на власть, на будущее. В свете этой народной, тысячелетиями слагавшейся и отстаивавшейся, точки зрения раскрывается *веселая относительность* как самих событий, так и всей политической проблематики эпохи. В этой веселой относительности *не стираются*, конечно, *различия* между справедливым и несправедливым, правым и неправым, прогрессивным и реакционным *в разрезе данной эпохи и ближайшей современности*, — но различия эти *утрачивают свою абсолютность*, свою *одностороннюю и ограниченную серьезность*.

Народно-праздничный универсализм проникает во все об-
с. 615 разы | Рабле, он осмысливает и приобщает *последнему целому* каждую деталь, каждую подробность. Все эти знакомые, увиденные индивидуально-единственные вещи и топографические подробности, наполняющие первый план образов, приобщены *большому индивидуальному целому мира, двутелому, становящемуся целому, раскрывающемуся в потоке хвалы и брани*. В этих условиях не может быть и речи ни о каком натуралистическом *распылении* действительности и ни о какой *отвлеченной** *тенденциозности*.

Мы говорили об образах пикроколинской войны. Но второй расширенный план действительности есть и у всех образов романа Рабле. Все они связаны с актуальнейшими политическими событиями и проблемами своего времени.

Во всех вопросах высокой политики* эпохи Рабле был отлично осведомлен. С 1532 г. начинается его тесная связь с братьями дю Белле. Оба брата стояли в самом центре политической жизни своего времени. При Франциске I кардинал Жан дю Белле возглавлял как бы бюро дипломатической и литературной пропаганды, которой в то время стали придавать исключительно большое значение. Целый ряд памфлетов, выходивших в Германии, Нидерландах, Италии и, конечно, в самой Франции, писался или инспирировался братьями дю Белле. Они повсюду, во всех странах, имели свою дипломатическую и литературную агентуру.

Тесно связанный с братьями дю Белле Рабле мог овладеть высокой политикой эпохи в ее, так сказать, первоисточниках.

с. 616 Он был непосредственным свидетелем того, как | эта высокая политика творилась. Он был, вероятно, посвящен во многие секретные замыслы и планы королевской власти, осуществляемые руками братьев дю Белле. Он сопровождал Жана дю Белле во время трех его поездок в Италию с весьма важными дипломатическими миссиями к папе. Он состоял при Гильоме дю Белле во время оккупации Францией Пьемонта. Он присутствовал при историческом свидании Франциска I с Карлом V в Aigue-Mortes, находясь в свите короля. Таким образом, Рабле оказывался непосредственным свидетелем важнейших политических акций своего времени. Они совершались на его глазах и в непосредственной близости от него.

Начиная с «Гаргантюа» (т. е. со второй хронологически книги), актуально-политические вопросы играют в романе весьма существенную роль. Помимо прямой политической тематики последние три книги романа полны более или менее ясных для нас аллюзий на различные политические события и на различных деятелей эпохи.

Проследим основные актуально-политические темы третьей и четвертой книги.

Мы уже говорили, что центральный образ пролога к «Третьей книге» — оборона Коринфа — отражает современные оборонные мероприятия Франции, в частности, Парижа, в связи с ухудшением отношений с императором. Мероприятия эти проводились Жаном дю Белле, и Рабле был, по-видимому, их непосредственным свидетелем. Первые главы «Третьей книги», посвященные мудрой и гуманной политике Пантагрюэля в завоеванных землях короля Анарха, являются*
с. 617 прямым про|славлением политики Гильома дю Белле в оккупированном Францией Пьемонте. Рабле находился во время этой оккупации при Гильоме дю Белле в качестве секретаря и близкого доверенного человека и был, таким образом, непосредственным и посвященным свидетелем всех мероприятий своего шефа.

Гильом дю Белле — сеньор Ланже — один из самых замечательных людей того времени. Он был, по-видимому, единственным из современников, кому беспощадно трезвый и требовательный Рабле не мог отказать в полном и безоговорочном*

уважении. Образ сеньора Ланже поразил его и оставил глубокий* след в его романе.

Рабле был тесно связан с Гильомом дю Белле на последнем этапе его политической деятельности; он присутствовал и при его кончине, он набальзамировал его тело и доставил его к месту погребения. Он вспоминает о последних минутах сеньора Ланже в «Четвертой книге» романа.

Политика Гильома дю Белле в Пьемонте завоевала глубокие симпатии Рабле. Дю Белле стремился прежде всего привлечь на свою сторону население оккупированных областей; он старался поднять экономику Пьемонта; армии было запрещено угнетать население, и она была подчинена строгой дисциплине. Более того, дю Белле завез в Пьемонт огромное количество хлеба и распределил его среди населения, на что затратил и все свое
с. 618 личное состояние[228]. Это было | в те времена совершенно новым и неслыханным в методах военной оккупации. Первая глава «Третьей книги» изображает эту пьемонтскую политику сеньора Ланже. Ведущий раблезианский мотив главы — плодородие и всенародное изобилие. Он начинает с плодородия утопийцев (подданных Пантагрюэля): «Вы сами понимаете, что мне нет нужды распространяться подробнее, что утопийцы и утопиянки обладают такими *плодоносными* и столь ладно устроенными органами, что каждые девять месяцев в каждой семье на худой конец рождались по семи ребят мужского и женского пола...».

Этим мотивом *народного плодородия* вводится прославление оккупационной политики сеньора Ланже (в данном случае — Пантагрюэля):

«Примечайте же, бражники, что наилучший способ для того, чтобы подчинить и удержать в повиновении завоеванную страну, состоит вовсе не в том (так думали некоторые тиранические умы к своему же ущербу и бесчестию!), чтобы грабить, насиловать, разорять и мучить население, управляя им с помощью железных палок, — короче говоря, не в том, чтобы *глотать*

---

[228] После его смерти наследникам почти ничего не пришлось получить. Даже пенсия, завещанная им Рабле, по-видимому, так и не выплачивалась ему из-за отсутствия средств.

и пожирать народ, на манер того царя, которого Гомер называет „неправедным Демовором“, что значит „*народоглотом*“. Как *новорожденного младенца, народ* следует *питать молоком*, убаюкивать его и развлекать. Как *вновь посаженное деревцо*, его нужно подпирать, беречь и охранять от всяких повреждений, обид и несчастий. Как *выздоравливающего, спасенного от тяжелой и продолжительной болезни*, народ следует ласкать и лелеять, помогая восстановлению его сил...». |

с. 619 Мы видим, что все это прославление актуального политического метода глубоко проникнуто *народно-праздничной концепцией рождающегося, кормящегося, растущего и возрождающегося всенародного тела. Рост и обновление — ведущие мотивы в образе народа.* Народ — это *новорожденный младенец*, вспаиваемый молоком, *вновь посаженное растущее деревцо, выздоравливающий, возрождающийся организм. Властитель народа* — это *кормящая мать, садовник, исцеляющий врач.* И дурному властителю дается также гротескно-телесное определение: это — «пожиратель народа», «глотающий и пожирающий народ».

Эти чисто раблезианские и вместе с тем карнавально-праздничные образы народа и властителя необычайно расширяют и углубляют актуально-политический, почти* злободневный вопрос пьемонтской оккупации. Они приобщают этот момент к большому целому растущего и обновляющегося мира.

Сеньор Ланже, как мы уже сказали, оставил глубокий след во всей третьей и четвертой книге романа. Воспоминания об его образе и последних минутах жизни играют существенную роль в тех главах «Четвертой книги», которые посвящены смерти героев и которые по своему почти вполне *серьезному тону* довольно резко выделяются из всего романа. Основа, заимствованная у Плутарха, сочетается здесь с образами кельтской героики из цикла странствий в северо-западную страну смерти (в частности, из «Путешествия святого Брендана»).
с. 620 Все эти главы о смерти героев | — своего рода *реквием сеньору Ланже*.

Но более того, сеньор Ланже определил и образ самого героя третьей и четвертой книг, т. е. образ Пантагрюэля. Ведь Пантагрюэль последних двух книг уже не похож на мистерийного чертенка, пробудителя жажды, героя веселых фацетий. Он становится в значительной мере идеальным образом мудреца и властителя. Вот как он охарактеризован в «Третьей книге»: «Я уже вам говорил — и повторяю еще раз: это (Пантагрюэль) был несомненно лучший из всех малых и великих людей, когда-либо носивших шпагу. Он все принимал в хорошую сторону и всякий поступок истолковывал к лучшему. Он никогда не терзался и никогда не приходил в негодование. Он не был бы божественным светильником разума, если бы когда-нибудь огорчился или взволновался. Ибо все сокровища, которые покрывают собою небо и которые содержит в себе земля (во всех измерениях: в длину, ширину, высоту, глубину), не стоят того, чтобы волновать наши чувства и смущать наш разум...».

В образе Пантагрюэля ослабляются мифические и карнавальные черты. Он становится более человечным и героичным, но одновременно он приобретает и несколько отвлеченный и хвалебно-риторический характер. Это изменение образа Пантагрюэля совершилось, по-видимому, под воздействием впечатлений от личности сеньора Ланже, образ которого Рабле и попытался увековечить в своем «Пантагрюэле»[229]. |

с. 621 Однако эту идентификацию Пантагрюэля с сеньором Ланже нельзя преувеличивать: это — лишь один из моментов образа, основа которого остается фольклорной, следовательно, более широкой и глубокой, чем риторическое прославление сеньора Ланже.

«Четвертая книга» полна аллюзий на современные политические события и актуальные вопросы. Мы видели, что и самый маршрут путешествия Пантагрюэля сочетает в себе древний кельтский путь в утопическую страну смерти и возрождения с реальными колониальными исканиями того времени — с путем Жака Картье.

---

[229] Идентификацию Гильома дю Белле и Пантагрюэля последовательно с. 621 проводит Lote (стр. 387 и далее). Вот его вывод: | «Guillaume du Bellay et le roi des Dipsodes ne sont qu'une seule et même personne» (op. cit., стр. 389).

В эпоху написания «Четвертой книги» резко обострилась борьба Франции против папских притязаний. Это нашло свое отражение в главах о декреталиях. В то время, когда эти главы писались, они носили вполне* официальный характер и соответствовали галликанской политике королевской власти, но когда книга вышла в свет, конфликт с папой был почти полностью улажен; таким образом, публицистическое выступление Рабле несколько запоздало.

Аллюзии на актуальные политические события содержатся и в таких важных эпизодах «Четвертой книги», как эпизод колбасной войны (борьба женевских кальвинистов) и эпизод бури (Тридентский собор).

Ограничимся приведенными фактами. Все они достаточно
свидетельствуют о том, *насколько политическая со-
временность, ее события, ее задачи и проб-*
с. 622 *лемы отражались в* | *романе Рабле*. Книга Рабле —
своего рода «обозрение», настолько она актуальна и злободневна. Но в то же время проблематика раблезианских образов несравненно шире и глубже любого обозрения, выходя далеко за пределы сегодняшнего дня и всей эпохи.

В борьбе сил* эпохи Рабле занимал *самые передовые и прогрессивные позиции. Королевская власть* была для него воплощением того *нового начала*, которому принадлежало *ближайшее историческое будущее*, — начала *национального государства*. Поэтому он одинаково враждебно относился как к претензиям папства, так и к претензиям империи на высшую наднациональную власть. В этих претензиях папы и императора он видел умирающее прошлое готических веков, в *национальном же государстве он видел новое и молодое начало народной и государственной исторической жизни*. Это была его *официальная**, *прямая* и в то же время *вполне искренняя* позиция.

Такой же прямой, открытой и искренней была и его позиция в науке и в культуре: он был убежденным сторонником гуманистической образованности с ее новыми методами и оценками. В области медицины он требовал возврата к подлинным источникам медицины античной — к Гиппократу и Галену — и был

врагом арабской медицины, извратившей античные традиции. В области права он также требовал возврата к античным источникам римского права, не замутненным варварскими толкованиями невежественных средневековых комментаторов. В военс. 623 ном деле, во всех областях техники, | в вопросах воспитания, архитектуры, спорта, одежды, быта и нравов он был убежденным сторонником всего того нового и передового, что в его время могучим и неудержимым потоком хлынуло из Италии. Во всех областях, оставивших след в его романе (а роман его энциклопедичен), он был передовым человеком своей эпохи. Он обладал исключительным чувством нового, но не просто нового, не новизны и моды, — а того существенно-нового, которое действительно рождалось из смерти старого и которому действительно принадлежало будущее. Умение почувствовать, выбрать и показать это существенно-новое, рождающееся, было у Рабле исключительно развито.

Эти свои передовые позиции в области политики, культуры, науки и быта Рабле прямо и односмысленно выражал в отдельных частях* своего романа, в таких, например, эпизодах, как воспитание Гаргантюа, Телемское аббатство, письмо Гаргантюа Пантагрюэлю, рассуждение Пантагрюэля о средневековых комментариях* римского права, беседа Грангузье с паломниками, прославление оккупационной политики Пантагрюэля и т. п. Все эти эпизоды в большей или меньшей степени риторичны, и в них преобладает книжный язык и официальный стиль эпохи. Здесь мы слышим прямое и почти до конца серьезное слово. Это слово — новое, передовое, последнее слово эпохи. И в то же время это вполне искреннее слово Рабле.

Но если бы в романе не было других эпизодов, другого слова, другого языка и стиля, — то Рабле был бы одним из передовых, но рядовых гуманистов эпохи, пусть и первого |
с. 624 ряда; он был бы чем-то вроде Бюде, но, может быть, с меньшей ученостью и самостоятельностью. Он не был бы гениальным и единственным Рабле.

Последнее слово эпохи, искренне и серьезно утверждаемое, все же не было еще последним словом самого

Рабле. Как бы оно ни было прогрессивно, — Рабле знал меру этой прогрессивности; и хотя он произносил последнее слово своей эпохи серьезно, — он знал меру этой серьезности. Действительно *последнее слово самого Рабле* — это *веселое, вольное и абсолютно трезвое народное слово*, которое нельзя было подкупить той *ограниченной мерой* прогрессивности и правды, которая была *доступна эпохе.* Этому веселому народному слову были открыты гораздо более далекие перспективы будущего, пусть положительные очертания этого будущего и были еще утопическими и неясными. Всякая *определенность и завершенность*, доступные эпохе, были в какой-то мере *смешными*, ибо были все же *ограниченными.* Но смех был веселым, ибо всякая ограниченная определенность (и потому *завершенность*), умирая и разлагаясь, прорастала новыми возможностями.

Последнее слово самого Рабле нужно, поэтому, искать не в перечисленных нами прямых и риторизованных эпизодах романа, где слова почти однозначны и односмысленны и почти до конца серьезны, — а в той народно-праздничной стихии образов, в которую погружены и эти эпизоды (почему они и не становятся до конца односторонними и ограниченно-серьезными). Как бы ни был Рабле серьезен в этих эпизодах и в своих пря-
с. 625 мых и односмысленных высказываниях, | он всегда оставляет *веселую лазейку* в *более далекое будущее*, которое *сделает смешными относительную прогрессивность и относительную правду*, доступные его эпохе и *ближайшему зримому* будущему. Поэтому *Рабле никогда не исчерпывает себя в своих прямых и серьезных высказываниях.* Это, конечно, не романтическая ирония, это *народная широта и требовательность*, переданные ему со всею системой народно-праздничных* форм и образов.

* * *

Таким образом, современная действительность, так широко и полно отраженная в романе Рабле, освещена народно-празд-

ничными образами. В их свете даже лучшие перспективы этой действительности представляются все же ограниченными и далекими от народных идеалов и чаяний, воплощенных в народно-праздничных образах. Но вследствие этого современная действительность вовсе не утрачивала своей конкретности, наглядности и живости. Напротив, в исключительно трезвом свете народно-праздничных образов все вещи и явления действительности приобретали особенную выпуклость, полноту, материальность и индивидуальность. Они освобождались от всех слишком узких и догматических смысловых связей. Они раскрывались в абсолютно вольной атмосфере. Этим определяется и исключительное богатство и многообразие вещей и явлений, вовлеченных в роман Рабле.

с. 626 Произведение Рабле, как и все большие произведения | эпохи, глубоко энциклопедично. Нет такой отрасли знания и практической жизни, которая не была бы представлена, притом и в своих специальных деталях, в его романе. Современная раблезистика — особенно велика в этом деле заслуга Sainéan'a — показала исключительную и поражающую компетентность Рабле во всех областях, которых он касался. В результате ряда специальных работ в настоящее время может считаться доказанной широкая и безукоризненная осведомленность нашего автора не только в медицине и различных отраслях естествознания, но и в юриспруденции, в архитектуре, в военном искусстве, в морском деле, в кулинарии, в соколиной охоте, в играх и спортивных упражнениях, в нумизматике и т. п. Номенклатура, словарь этих многообразных отраслей знания и жизненной практики в романе Рабле поражает не только своим богатством и полнотой, но и замечательным знанием тех тончайших технических оттенков выражения, которые бывают доступны только специалисту. Какой бы специальный термин или профессиональное выражение Рабле ни употреблял, он употребляет его с верностью и точностью мастера, а не дилетанта. В середине прошлого века были высказаны серьезные сомнения в правильности и компетентности употребления Рабле его богатого морского словаря. Эти сомнения были высказаны морским специалистом Jal'ем. Но Sainéan доказал несправедливость и необоснованность всех

этих сомнений: и в морском деле компетенция Рабле оказывается основательной и солидной.

Эта энциклопедическая осведомленность Рабле и исключи-
с. 627 тельное богатство его мира имеют одну замечательную | особенность*: преобладает в них все *новое, свежее, первичное*. Энциклопедия его — энциклопедия *нового мира*. Она была конкретной и вещной, и многие из этих вещей впервые вступали в живой кругозор современников Рабле, впервые обретали имя или обновляли старое имя новым значением. Мир вещей и мир слов (языка) подвергались в ту эпоху громадному расширению и обогащению, существенному обновлению и резким и своеобразным перегруппировкам.

Всем известно, какая громадная и разнообразная масса новых вещей впервые вступила в ту эпоху в кругозор человечества. Во Францию это новое пришло с некоторым запозданием, но зато почти сразу могучим потоком. Поток этот хлынул из Италии с начала итальянских войн, все усиливаясь и расширяясь. Жизнь Рабле приходится как раз на то время, когда поток этот был всего шире и неудержимее. Так как тесный контакт с Италией начался с контакта между двумя армиями, а уже затем между двумя народами, то сначала хлынули новые вещи военного дела и военной техники, затем — мореходства, затем архитектуры, и уже во вторую очередь стали обновляться остальные области жизни — индустрия, коммерция, быт и искусство. Вместе с новыми вещами появились новые слова; язык наводнился итальянизмами, грецизмами, латинизмами, неологизмами. Нужно подчеркнуть, что все это были не просто отдельные новые вещи: эти вещи обладали силой *обновлять вокруг себя и остальные старые вещи, переоформлять их*; они заставляли их приспособляться к себе,
с. 628 как это свойственно, на|пример, всем открытиям и новоизобретениям техники.

Рабле проявлял исключительную любовь и чуткость к *существенной* новизне вещей и имен. Он не только не отставал от века, — он часто шел впереди его. Его военная номенклатура отражает (рядом с некоторыми архаизмами) новейшую военную технику, особенно богато — в области военной инженерии. Многие слова впервые зарегистрированы на его страницах.

В курсе всего нового была также и архитектурная номенклатура Рабле. Эта область занимает в его романе довольно существенное место. Его архитектурный словарь полон новыми и *обновляющими* терминами, многие из которых он употребляет один из первых. Так, новое и обновляющее (по своему значению в новой архитектуре) слово «symétrie» почти впервые появляется на его страницах (при описании Телема; впервые во французском языке его употребил Tory в «Champ fleury» в 1529 г.). Такой же абсолютно свежий еще характер впервые увиденного и впервые названного носят у него такие явления и слова, как «Peristyle», «Portique», «Architrave», «Podestale», «Frize». Одним из первых он вводит и слово «crotesque» (т. е. «grotesque»)[230], которое для XVII в. употреблялось исключительно в сфере изобразительных искусств. Все эти слова и названные ими вещи не просто новы, как отдельные изолированные явления: они обладают силой обновлять и пере-
с. 629 страивать все | архитектурные представления эпохи.

И в номенклатуре всех остальных областей знания и практики мы встретим ту же громадную роль новых и обновляющих слов и вещей. Эта номенклатура богата и старыми словами, в ней много и архаизмов. Рабле искал полноту и многообразие во всем и повсюду, но новое у него всегда акцентуировано, и всегда использована обновляющая и заражающая сила нового.

Переходим к одному очень важному явлению стилистической жизни слова в романе Рабле*.

Громадное количество элементов языка Рабле почерпнуто им из *устных источников*: это — *девственные слова*, которые впервые из гущи народной жизни, из стихии устной речи вошли в систему речи *письменной и печатной*. Даже словари почти всех отраслей науки в очень значительной своей части пришли из устной речи и *впервые* приобщились *книжному контексту, систематической книжной мысли, письменно-книжной интонации, письменно-книжной синтаксической конструкции*. Наука в эпоху Рабле только с величайшим

---

[230] От итальянского «grotesca»; замена *g* с помощью *c* объясняется, по-видимому, влиянием старо-французского «crote» (грот).

трудом начала завоевывать себе право говорить и писать на национальном, вульгарном, языке, и это право тогда еще далеко не было окончательно завоевано. Ни церковь(,) ни университеты(,) ни школы этого языка еще не признавали. Рабле, рядом с Кальвином, был создателем французского литературного прозаического языка. Самому ему приходилось во всех сферах знания и практики (в одних больше, в других меньше) опираться на устную стихию речи, черпать из нее словесное богатство.
с. 630 Из этого источника слова приходили к нему со|вершенно свежими, еще не отшлифованными письменно-книжным контекстом.

Возьмем, например, его номенклатуру рыб. Она очень значительна: только в одной V главе «Четвертой книги» (пиршественные приношения гастролятров) он дает свыше шестидесяти названий рыб. Здесь есть и речные(,) и средиземноморские(,) и океанические рыбы. Откуда он взял этот богатый рыбный словарь? Конечно, не из книжных источников. Ихтиологические труды XVI в., принадлежащие создателям французской ихтиологии — Гильому Ронделе и Пьеру Белону, вышли в свет только в 1553–1554 гг., т. е. уже после смерти Рабле. Источником осведомленности Рабле могла быть только устная речь. Названия океанических рыб он узнавал в Бретани и в Нормандии, где-нибудь в портах Сен-Мало, Дьеппа и Гавра, он непосредственно обращался к бретонским и нормандским рыбакам, из живых уст которых он и собирал провинциальные местные названия рыб для своего перечня. Средиземноморские названия рыб он узнавал из уст марсельских рыбаков. Это были еще абсолютно свежие названия рыб, такие же свежие, как и сама рыба в корзинах рыбаков, которую Рабле, вероятно, при этом рассматривал. Эти названия еще никогда не звучали в письменной и книжной речи, *не были еще обработаны отвлеченно-книжным обобщающим и систематизирующим контекстом*. Они еще не соприкасались с именами *чужих* рыб, они соседили только со *своими*, бретонскими же рыбами, с крепкими бретонскими ругательствами и божбой,
с. 631 с бретонским ветром и с морским | шумом. Это были, строго говоря, вовсе еще не названия рыб, это были *клички, прозвища рыб*, почти *собственные имена местных рыб*. Надлежащую *степень общности и характер*

названий они приобретут только в книжном контексте, в сущности, впервые только под пером Ронделе или Белона, потому что *в перечислениях-номинациях Рабле* они еще *полусобственные имена*.

Дело, конечно, не в том, что *Рабле* узнавал эти имена из устного источника. Дело в том, что эти имена рыб, перечисленные Рабле, *никогда еще в книжном контексте не бывали. Этим определялся их характер в речевом сознании Рабле и его современников*. Это были еще не названия, а скорее, как мы сказали, клички и прозвища на вульгарном языке. *Абстрактно-систематический момент в них был еще слабо развит*; они не только не стали еще терминами ихтиологии, но не стали еще и простыми общими нарицательными именами литературного языка.

Такой же характер — в большей или меньшей степени — носят у Рабле и словари других отраслей знания. Такова еще и его медицинская номенклатура. Правда, он широко пользуется в ней неологизмами, грецизмами и латинизмами, но много черпает и из устных источников вульгарного языка. Часто рядом с ученым неологизмом он ставит и его вульгарный эквивалент (например, epiglotte и gargamelle). Особенно интересны *вульгарные названия болезней*. В них очень силен еще *элемент собственного имени* и одновременно *элемент бранной клички*. Многие названия болезней прямо были связаны с именами святых, которые почему-либо считались
632 цели|телями или иногда возбудителями этих болезней (например, «le mal saint Antoine», «le mal saint Vit»). Но и все вообще названия болезней в вульгарных языках легко *олицетворялись*, т. е. воспринимались как *собственные имена живых существ*. В литературе эпохи мы находим изображения болезней в виде персонажей, в особенности сифилиса («La Dame Verolle») и подагры («La Goutte»)[231]. Имена

[231] Jean Le Maire в своих «Trois contes de Cupido et d'Atropos», именно во втором «conte» дает перечисление различных *имен* сифилиса («Grand Guore») в разных странах — в Ломбардии, в Германии, в Испании, в Савойе.
633 Это произведение изо|бражает картину тех бедствий, которые причиняет

болезней играют громадную роль в *клятвах* и проклятиях и часто становятся *бранными кличками*: то на человека *насылают* холеру, чуму, заразу, то *его самого называют* холерой, чумой, заразой. Этот же характер легко приобретают и вульгарные названия половых органов. Таким образом(,) и в медицинской номенклатуре Рабле есть много имен еще недостаточно обобщенных и отшлифованных обобщающей книжной речью, чтобы стать *нейтральными* названиями литературного языка и научной терминологии.

Таким образом, девственные слова устного вульгарного языка, впервые вошедшие в систему языка литературного, близки в некоторых отношениях к *собственным именам*: они по-особому *индивидуализованы*, и в них еще слишком силен *бранно-хвалебный момент*, приближающий их *к кличке и прозвищу*; они еще недостаточно обобщены и нейтральны, чтобы стать простыми нарицательными именами литературного языка. Притом эти их свойства носят
с. 633 *заражающий харак|тер*: при определенной организации контекста они распространяют свое влияние на другие слова, воздействуют на характер всей речи.

Мы касаемся здесь очень существенной особенности словесного стиля Рабле: между нарицательными и собственными именами у него в некоторых отношениях нет той резкой разницы, к которой мы привыкли в обычном (новом) литературном языке и стиле. Формальные различия, конечно, остаются в полной силе, но с более существенной внутренней стороны грань между ними чрезвычайно ослаблена.

Это ослабление границ между собственными и нарицательными именами носит *взаимный характер*. И те и другие стремятся *к одной общей точке — к хвалебно-бранному прозвищу*.

Мы не можем здесь углубляться в эту более специальную тему. Мы коснемся лишь ее основных и грубых линий.

Большинство собственных имен у Рабле носит характер прозвищ. Это касается не только имен,

«Grand Guore». Названия сифилиса носят здесь отчетливый оттенок собственных имен некоего персонажа.

созданных самим Рабле, но и полученных им по традиции. Таковы прежде всего имена главных героев: Gargantua, Grandgousier, Gargamelle, Pantagruel — все эти четыре имени получены Рабле по традиции. Два из них — Grandgousier («Большая глотка») и Gargamelle («Глотка») — имеют совершенно определенную этимологию, которая отчетливо осознавалась как традицией, так и Рабле (и, конечно, всеми его читателями).

Если имя имеет определенное и осознаваемое
с. 634 этимо|логическое значение, притом такое, которое характеризует лицо, названное этим именем, — то это уже не просто имя, а прозвище. Такое имя-прозвище никогда не бывает нейтральным, так как его значение всегда включает в себя момент оценки (положительной или отрицательной), это, в сущности, — blason. Все подлинные прозвища амбивалентны, т. е. носят хвалебно-бранный оттенок.

Такими очевидными именами-прозвищами и являются «Grandgousier» и «Gargamelle». Несколько сложнее обстоит дело с Gargantua. Этимология этого имени лишена определенности[232] и, по(-)видимому, не осознавалась отчетливо Рабле и его современниками. В таких случаях Рабле прибегает к искусственной этимологизации имени, иногда нарочито натянутой и неправдоподобной. Так он поступает и в данном случае. Гаргантюа родился со страшным криком «пить! пить! пить!». «Какая же у тебя здоровая ....!» («Que grand tu as..!»), — сказал Грангузье, подразумевая глотку. По этому первому слову, сказанному отцом, ребенка и назвали Gargantua. Эта комическая этимология, в сущности, оживляет действительное значение имени — «глотка».

Такую же искусственную этимологизацию (но по другому принципу) он дает и имени «Pantagruel» («Всежаждущий»), этимология которого вовсе не осознавалась. |

с. 635 Все четыре имени-прозвища амбивалентны. Первые три обозначают «глотку» не как нейтральный, анатомический термин,

---

[232] По-испански «garganta» — горло; лангдок знает слово — «gargantuon», что значит — обжора; по(-)видимому, этимология Gargantua та же, что и у других героев, — горло, глотка.

а как *хвалебно-бранный образ обжорства, проглатывания, пожирания, пира*. Это — тот же *разинутый рот, могила-утроба, поглощение-рождение*. Такое же значение имеет и этимология Пантагрюэля, как всежаждущего, раскрывающая амбивалентный смысл его традиционного образа. Отсутствие корней в национальном языке, конечно, ослабляет амбивалентность этого имени[233].

Таким образом, имена, полученные Рабле по традиции, либо с самого начала являются хвалебно-бранными прозвищами, с. 636 либо превращаются в такие путем искусственной | этимологизации.

Такой же характер амбивалентных прозвищ носят и имена, созданные самим Рабле. В этом отношении показательно перечисление 64 имен поваров в «Четвертой книге» романа. Все эти имена — *прозвища, характерные имена для поваров*. В основу их положены главным образом названия блюд, рыб, салатов, овощей, посуды, различных кухонных принадлежностей. Например, супы дают ряд имен — Bouillonsec, Potageanart, Souppimars и др.; мясо также дает ряд имен — Soufflembayau, Cochonnet и т. д.; очень много имен образовано от сала (lard). Эта часть перечисления — *громкая кухня и пир в форме собственных имен*. Другая часть перечисления — прозвища *бранного типа*: в основе их лежат названия различных *физических недостатков, уродств, нечистоплотности* и т. п. Эта часть ряда имен по своей стилистической и образной природе совершенно аналогична *ряду ругательств*, например, тому, которым пекари награждают пастухов.

---

[233] Хотя возможно, что какие-то корни в национальном языке и соответствующее им смутное осознание этимологического значения и были в этом слове. Вот что говорит о нем *Sainéan* (op. cit., т. II, стр. 458): «Maintenant, quelle est l'origine du nom de „Pantagruel"? En partant de l'acception de „suffocation", qui paraît être la primitive (d'où celle de démon qui suffoque en altérant), on en trouve les éléments constitutifs dans les patois méridionaux: „pantai", respiration pénible et précipitée, état d'oppression ou d'étouffement, et „greule", voix étranglée, respiration difficile, râle (Mistral)». (Напомним, что Пантагрюэль рождаясь, задушил свою мать, а затем едва не задушил лимузинского студента; напомним также, что нарицательное значение слова — болезнь потери голоса от пьянства).

Характер бранных прозвищ носят имена советников и воинов Пикроколя. Например, Merdaille, Racquedenare (скупердяй), Trepelu (замухрышка), Tripet (шкалик).

Образование собственных имен по типу ругательств является наиболее распространенным способом как у Рабле, так и вообще в народной комике.

Особый характер носят хвалебные имена греческого типа. Например, воины Грангузье, в отличие от воинов Пикроколя, носят греческие имена хвалебного типа: Sebaste (почтенный), Tolmere (смелый), Ithibol (прямой). К этому хвалебному типу
с. 637 принадлежат и имена таких героев Рабле, | как Понократ, Эпистемон, Эстен и даже Панург (Πανοῦργος — способный все делать, «на все руки мастер»).

Все эти греческие имена формально аналогичны прозвищам, но они риторичны и лишены подлинной амбивалентности. Эти имена подобны разобранным нами риторизованным разъединенным рядам хвалы и брани в официальных местах романа Рабле.

Подлинная амбивалентность присуща лишь тем хвалебно-бранным именам-прозвищам, корни которых уходят в почву национального языка и связанной с ним народной образности.

Ограничимся приведенными примерами. Все имена у Рабле тем или иным способом осмыслены как хвалебно-бранные прозвища или клички. Исключение составляют лишь имена реальных исторических лиц и реальных друзей автора (например, Тирако) или такие, которые должны к ним приближаться по звуковому образу (например, Рондибилис вместо Ронделе).

Но и другие собственные имена, кроме имен лиц, проявляют ту же тенденцию к амбивалентному хвалебно-бранному осмыслению. Мы видели, что ряд географических названий получал телесно-топографическое осмысление, например, Trou de Gibraltar, Bondes de Hercule и др. В некоторых случаях Рабле прибегает к искусственной этимологизации комического типа, как, например, при объяснении происхождения названий «Paris» и «Bauce». Здесь имеются, конечно, особые оттенки, но основная грубая линия осмысления имен и превращения их в хвалебно-бранные прозвища остается той же.

с. 638 Наконец, в романе имеется ряд глав, где специально | разрабатывается тема имен и названий в теоретическом плане. Так, в «Третьей книге» трактуется проблема происхождения названий растений, в «Четвертой книге» развертывается карнавальная игра именами на острове Эннезин, в той же книге имеется длинное рассуждение об именах в связи с именами капитанов «Riflandouille» и «Taillebondin».

Собственные имена в романе Рабле стремятся, таким образом, к пределу хвалебно-бранных прозвищ и кличек. Но к тому же пределу стремятся, как мы видели, и имена нарицательные. Момент *общности* в раблезианском контексте *ослаблен*. Имена животных, птиц, рыб, растений, органов, членов и частей тела, блюд и напитков, предметов кухонной утвари и домашнего обихода, оружия, частей одежды и т. д. в романе Рабле звучат почти как *имена-прозвища персонажей в своеобразной сатировой драме вещей и тела*.

При анализе эпизода с подтирками мы наблюдали эту своеобразную роль вещей, как персонажей комической драмы (драма тела сочеталась с драмой вещей). Нужно подчеркнуть, что многие из вульгарных названий трав, растений и некоторых вещей, фигурировавших в качестве подтирок, были еще свежи и девственны в литературно-книжном контексте. Момент общности был в них еще слаб; это были еще не названия, а имена-прозвища. Их неожиданная роль в ряду подтирок еще более содействовала их индивидуализации. Ведь в этом своеобразном ряду они вступают в совершенно новую группировку. Они
с. 639 изъяты даже из тех слабых система|тизирующих и обобщающих связей, в которых они до сих пор фигурировали в речи. Их индивидуально-именной характер усиливается. Кроме того, в динамическом бранном ряду подтирок резко выступает их материальность и их индивидуальная форма. Название здесь почти превращается в характерное имя-прозвище персонажа фарсовой сценки.

Новизна вещи и ее названия или *обновление* старой вещи ее новым употреблением и новыми *неожиданными соседствами* по-особому *индивидуализируют* вещь и усиливают в ее названии *момент собственности*, приближают его к *имени-прозвищу*.

Особое значение для индивидуализации названий имеет общая насыщенность раблезианского контекста собственными именами (географическими названиями и именами лиц). Мы уже говорили, что для сравнений и сопоставлений он привлекает исторически единственные вещи (например, пироги он сравнивает с бастионами города Турина). Каждой вещи он стремится дать историческую и топографическую определенность.

Наконец⟨,⟩ особое значение имеет *пародийное разрушение устаревших идеологических и смысловых связей между вещами и явлениями*, а иногда даже элементарных логических связей (алогизмы, coq-à-l'âne). Вещи и их названия, *освобожденные от пут умирающего мировоззрения*, выпущенные на волю, приобретают особую *вольную индивидуальность*, и их названия приближаются к *веселым именам-прозвищам*. Девственные слова устного народного языка, еще недисциплинированные литературно-книжным контекстом с его строгой лекси|ческой дифференциацией и отбором, с его *уточнениями и ограничениями значений и тонов*, с его словесной иерархией, приносят с собой особую *карнавальную свободу* и индивидуальность и потому легко превращаются в имена персонажей карнавальной драмы вещей и тела.

с. 640

Таким образом, одна из существеннейших особенностей в стиле Рабле заключается в том, что все собственные имена⟨,⟩ с одной стороны⟨,⟩ и все нарицательные названия вещей и явлений⟨,⟩ с другой стороны, стремятся, как к своему пределу, к хвалебно-бранному прозвищу и кличке. Благодаря этому все вещи и явления в мире Рабле приобретают своеобразную индивидуальность: principium individuationis — *хвала-брань*. *В индивидуализующем потоке хвалы-брани ослабляются границы между лицами и вещами: все они становятся участниками карнавальной драмы одновременной смерти старого и рождения нового мира.*

* * *

В заключение коснемся еще одного существенного момента: особого отношения эпохи Рабле к языку и к языковому мировоззрению.

Ренессанс — единственная в истории европейских литератур и языков эпоха конца двуязычия и *языковой смены*. Многое, что было возможно в эту единственную и исключительную эпоху литературно-языковой жизни, стало уже невозможным во все последующие эпохи ее.

А. Н. Веселовский говорил, что эпос возникает «на меже двух племен». Про роман нового времени можно сказать, что он возник на *меже двух языков**. Литературно-языковая жизнь сконцентрировалась на этой меже*. Происходила
с. 641 напря|женная взаимоориентация, взаимодействие, взаимоосвещение языков. Языки прямо и напряженно глядели в лицо друг другу; каждый осознавал себя, свои возможности и свои ограничения *в свете другого языка*. *Эта межа языков* ощущалась в отношении каждой вещи, каждого понятия, каждой точки зрения. *Два языка — два мировоззрения**.

Но дело не ограничивалось только двумя языками — национально-народным и средневековой латынью; с этою основною межой пересекались межи и других языков; взаимоориентация языков была сложной и многосторонней.

Историк французского языка Фердинанд Брюно (Ferdinand Brunot), отвечая на вопрос о том, как могла быть разрешена задача перехода на народный язык именно в эпоху ренессанса с его классическими тенденциями, — совершенно правильно указывает, что *самое стремление ренессанса восстановить латинский язык в его античной классической чистоте неизбежно превращало латинский язык в мертвый язык*. Выдерживать эту античную классическую чистоту языка и в то же время пользоваться им в жизненном обиходе и в предметном мире XVI в., выражать на нем все понятия и вещи* *современности* не представлялось возможным[234]. Восстановление *классической*

---

[234] Брюно говорит: «La vraie langue des Romains, Tacit vint-il à l'appui de Cicéron, ne pouvait pas, sans de véritables tours de force, traduire la pensée de XVIe siècle».

с. 642 *чистоты* языка не|избежно *ограничивало его применение*, ограничивало, в сущности, одной сферой стилизации. И здесь — в отношении языка — сказывается амбивалентность образа «возрождения»: другая сторона возрождения оказывается *смертью*. Возрождение цицероновской латыни превратило латинский язык в *мертвый язык*. Современность — новое время в его новизне — вырвалась из тисков цицероновской латыни и противостала ей. Современность убила классическую латынь с ее претензиями служить живым языком.

Мы видим, таким образом, что взаимоориентация между национальным языком и средневековой латынью осложнилась взаимоориентацией и взаимоосвещением этой последней с подлинной классической латынью. *Одна межа пересеклась с другою межой*. Цицероновская латынь осветила действительный характер средневековой латыни, ее подлинное лицо. Это подлинное лицо люди, в сущности, увидели впервые; до сих пор они владели своим языком (средневековой латынью), но не могли видеть его уродливого и ограниченного лица.

Цицероновская латынь могла поставить перед лицом средневековой латыни и «зеркало комедии»: в нем отразилась латынь «Писем темных людей».

Это взаимоосвещение классической и средневековой латыни происходило на фоне современного нового мира, который одинаково не укладывался ни в ту, ни в другую систему языка. Современность с ее новым миром осветила лицо цицероновской латыни: оно оказалось хотя и прекрасным, но мертвым[235]. |

с. 643 Новый мир и новые общественные силы, его представлявшие, адекватнее всего выражали себя на народных национальных языках. Поэтому процесс взаимоориентации средневековой и классической латыни совершается в свете национально-

---

[235] Современность поставила и «зеркало комедии» перед лицом ходульной стилизаторской латыни цицеронистов. Латынь макароников — реакция на цицеронианский пуризм гуманистов. Это вовсе не пародия на кухонную латынь: латинский язык макароников — синтаксически совершенно правильный латинский язык, но он наводнен словами родного языка с латинскими окончаниями. В формы латинских конструкций вливается совершенно чуждый античности и классике мир современных вещей и понятий.

народного языка. Взаимодействуют и взаиморазмежевываются в едином и неразрывном процессе три языка.

Рабле сравнил бы эту взаимоориентацию трех языков с «farce jouée à trois personnages», а такие явления, как «Письма темных людей» и поэзию макароников, можно было бы сравнить с площадной перебранкой между тремя языками. Веселая смерть языка, со старческой одышкой, покашливаниями, ляпсусами, изображена Рабле в речи магистра Янотуса Брагмардо.

В этом процессе взаимоосвещения языков *живая современность*, т. е. все новое и не бывшее раньше — новые вещи, новые понятия, новые точки зрения, — достигает *исключительно острого осознания*; *отчетливо прощупываются рубежи времен, рубежи эпох, мировоззрений, быта*. Ощущение времени и его хода в пределах одной медленно и постепенно обновляющейся системы языка никогда не может быть таким острым и отчетливым. В пределах все нивелирующей системы средневековой латыни *следы времени* почти совершенно стираются, сознание жило здесь как бы в вечном и неизменяющемся мире. В этой системе особенно трудно было оглядываться по сторонам во времени (как, впрочем, и в пространстве, т. е. ощущать своеобразие своей национальности и своей провинции). Но *на рубеже трех языков сознание времени* должно
:. 644 было принять исключительно острые и своеоб|разные формы. *Сознание увидело себя на рубеже эпох и мировоззрений*, оно впервые могло охватить *большие масштабы* для измерения хода времен, оно смогло остро ощутить *свое сегодня*, его *непохожесть на вчера*, его *границы* и его *перспективы*. Эта взаимоориентация и взаимоосвещение трех языков вдруг обнаружили, *сколько старого умерло и сколько нового родилось*. Современность осознала себя, увидела свое лицо. Она могла отразить это лицо и в «зеркале комедии».

Но дело не ограничилось взаимоориентацией трех языков. Процесс взаиморазмежевания совершался и на внутренней территории национальных народных языков. Ведь единого национального языка еще не было. Он лишь медленно создавался. В процессе перехода всей идеологии на национальные языки

и создания новой системы единого литературного языка началась напряженная взаимоориентация диалектов внутри национальных языков, еще очень далеких от централизации. Наивное и мирное сосуществование этих диалектов окончилось. Они стали взаимоосвещаться, своеобразие их лиц стало раскрываться. Появляется и научный интерес к диалектам и их изучению, появляется и художественный интерес к использованию диалектизмов (их роль в романе Рабле громадна)[236]. |

с. 645 Для особого отношения XVI в. к диалектическим особенностям характерна такая книга, как «⟨Les⟩ Joyeuses Recherches de la langue Toulousaine» Odde de Triors. Эти «Веселые исследования» вышли в 1578 г. и отражают значительное влияние Рабле[237]. Но подход автора к языку и к диалектам характерен для всей эпохи. Автор рассматривает особенности тулузского наречия по сравнению с общим провансальским языком главным образом под углом зрения тех экивоков и веселых недоразумений, которые происходят в результате незнания этих особенностей. Диалектологические особенности и оттенки используются для своеобразной игры языками в раблезианском духе. Взаимоосвещение языков здесь прямо развертывается как веселый фарс.

Самая идея «веселой грамматики» совсем не нова. Мы уже говорили, что на протяжении всего средневековья тянется традиция грамматических фацетий. Начинает эту традицию знаменитая и несколько загадочная пародийная грамматика VII в. «Virgilius Maro Grammaticus». Но вся эта средневековая традиция носит формалистический характер, касается только латинского языка и совершенно лишена подхода к языку как к целому, к своеобразной физиономии языка, к образу языка, к комике языка. Но именно такой подход характерен для лингвистических и грамматических фацетий и травестий XVI в. Диалекты становятся как бы целостными образами,

---

[236] Рабле, например, очень любил гасконский диалект, как наиболее энергичный и богатый бранными выражениями, jurons и проклятиями. Эту любовь он разделял со всей своей эпохой. Хвалебную характеристику гасконского диалекта дает и Монтень («Essays», кн. II, гл. XVII). См. Lanusse «De l'influence du dialecte gascon sur la langue française», Grenoble, 1893. |

с. 645 [237] Эта книжка была переиздана ⟨J.-⟩B. Noulet в Тулузе в 1892 г.

законченными типами речи и мышления, | как бы *языковыми масками*. Общеизвестна роль итальянских диалектов в комедии делл арте; за каждой маской был здесь закреплен определенный диалект итальянского языка. Нужно, впрочем, отметить, что образы языков (диалектов) и их комика даны в этой комедии довольно примитивно.

Рабле дал замечательный образ языка латинизаторов в эпизоде с лимузинским студентом в «Пантагрюэле». Подчеркиваем, что дело идет именно об *образе языка*, показанного *как целое* в его существенных моментах. И образ этот — *бранный, развенчивающий*. Недаром и тематика речи студента полна непристойностей. Взбешенный его языком Пантагрюэль схватил его за горло, и несчастный с перепугу заговорил на чистом родном лимузинском наречии[238].

Если взаимоориентация и взаимоосвещение больших языков обострили и конкретизовали чувство времени и временных
с. 646 смен, то взаимоосвещение диалектов в пределах на|ционального языка обостряло и конкретизовало ощущение *исторического пространства*, усиливало и осмысливало чувство местного, областного, провинциального своеобразия Это — очень существенный момент в том новом дифференцированном ощущении исторического пространства своей страны и всего мира, которое характерно для эпохи и которое нашло очень сильное и яркое выражение и в романе Рабле.

Однако и взаимоориентацией диалектов дело еще не ограничилось. Национальный язык, становясь языком идеологии и литературы, неизбежно должен был прийти в существенное

---

[238] Средневековье знало только примитивный *комизм чужого языка*. Так в мистериях довольно обычны речи на несуществующих языках, долженствующие вызывать смех своею чуждостью и непонятностью. Более существенно применение комики чужих языков в знаменитом фарсе «Maistre Pathelin». Здесь герой говорит на бретонском, фламандском, лимузинском, лоренском, пикардийском и нормандском наречиях, а в заключении — на макаронической латыни и на «Grimoire», т. е. на несуществующем языке. Аналогичное явление есть и у Рабле в эпизоде с Панургом, отвечающим Пантагрюэлю на семи языках, в том числе на двух не существующих. О чужих языках в мистериях см. K. *Baldenwerper* «Die Anwendung fremder Sprachen in den Mysterien des Mittelalters», Halle, 1910.

соприкосновение с другими национальными языками, которые совершили этот процесс раньше и раньше овладели миром новых вещей и понятий. В отношении французского таким языком был итальянский. Вместе с итальянской техникой и культурой проникли во французский язык многочисленные итальянизмы. Они наводнили французский язык и вскоре вызвали против себя реакцию. Началась борьба пуристов с итальянизаторами. Появляются и пародии на язык итальянизаторов, дающие образ исковерканного итальянизмами языка. Такова, например, пародия Henri Estienne «Deux Dialogues du nouveau langage François italianizé» (1578 г.).

Итальянизация французского языка и борьба с нею — новый и важный документ истории взаимоосвещения языков[239]. |
с. 648 Дело здесь идет уже о двух новых национальных языках, взаимоориентация которых вносит новый момент и в ощущение языка как своеобразного целого, со своею ограниченностью и своими перспективами, и в ощущение времени и конкретного исторического пространства.

Необходимо особо упомянуть о громадном значении переводов в этом процессе взаимоосвещения языков. Известно, какое исключительное место занимали переводы в литературно-языковой жизни XVI в. Перевод Гомера, сделанный Hugues Salel, был событием. Еще большим событием был знаменитый перевод Плутарха, сделанный Amyot (1559 г.). Существенное значение имели и многочисленные переводы итальянских авторов. Переводить приходилось не на готовый и сформировавшийся язык. В процессе переводов язык сам слагался и овладевал еще новым для него миром высокой идеологии и новых вещей и понятий, раскрывавшимся* в формах чужого языка[240]*. |

---

[239] Об итальянизаторах см. Emile Picot «Les Français italianisants au XVI^e siècle», Paris, 1906⟨-1907⟩.

[240] О принципах переводов в XVI в. писал Estienne Dolet «Manière de bien traduire d'une langue en autre» (1540). Joachim du Belley уделяет принципам перевода значительное место в своем «Deffence et illustration...» (1549 г.). О переводах этой эпохи см. книжку Pierre Villey «Les Sources d'idées au XVI^e siècle», 1912 г. Очень ценные анализы переводческих методов эпохи дает R. Sturel «⟨J.⟩ Amyot, traducteur ⟨des «Vies parallèles»⟩ de Plutarque», Paris, 1908 г. (здесь дается анализ первоначального текста перевода Amyot, причем вскрываются общие тенденции переводчиков XVI в.).

с. 649 Мы видим, *в каком сложном пересечении рубежей языков, диалектов, наречий, жаргонов формировалось литературно-языковое сознание эпохи.* Наивное и темное сосуществование языков и диалектов кончилось и литературно-языковое сознание оказалось не в упроченной системе своего единого и бесспорного языка, а на меже многих языков в точке их *напряженной взаимоориентации и борьбы.* Языки — это мировоззрения, притом не отвлеченные, а конкретные, пронизанные системой оценок, неотделимые от жизненной практики. Поэтому *каждый предмет, каждое понятие, каждая точка зрения, каждая оценка, каждая интонация оказались в точке пересечения рубежей языков-мировоззрений.* В этих исключительных условиях стал невозможным какой бы то ни был *языковой и речевой догматизм,* и какая бы то ни было речевая *наивность.* Язык XVI в. и, в частности, язык Рабле и до сих пор еще называют иногда наивным. На самом же деле история европейских литератур не знает менее наивного языка. Его исключительные непринужденность и свобода очень далеки от наивности. Литературно-языковое сознание эпохи умело не только ощущать свой язык изнутри, но *и видеть его извне, в свете других языков,* ощущать его *границы,* видеть его как специфический и ограниченный *образ* во всей его относительности и человечности.

Такое *активное многоязычие* и способность глядеть на свой язык извне, т. е. глазами других языков, делают сознание исключительно *свободным по отношению к языку,* а язык делают чрезвычайно пластичным даже в его формально-грамматической структуре. В художественно-идео-
с. 650 логическом | плане важна прежде всего *исключительная свобода образов и их сочетаний, свобода от всех речевых норм, от всей установленной языковой иерархии.* Утрачивают свою силу разделения высокого и низкого, запретного и дозволенного, священного и профанного в языке. Влияние скрытого, веками упрочивавшегося, догматизма самого языка на человеческую мысль и, в особенности, на художественные образы, чрезвычайно велико.

Где творящее сознание живет в одном и единственном языке, или где языки, если оно — это сознание — причастно многим языкам, строго разграничены и не борятся в нем между собою за господство, — там невозможно преодоление этого глубинного, в самом языковом мышлении заложенного, догматизма. Стать вне своего языка можно лишь там и тогда, когда происходит существенная историческая смена языков, когда эти языки, так сказать, примеряются друг к другу и к миру, когда в них начинают остро ощущаться грани времен, культур и социальных групп. Такова именно и была эпоха Рабле. И только в эту эпоху был возможен исключительный художественно-идеологический радикализм раблезианских образов.

Albrecht Dieterich в своей замечательной книге «Pulcinella», говоря о своеобразии древнего смехового искусства Нижней Италии (мимы, фарсы, комические игры, шутовство, загадки, комические импровизации и т. п.), утверждает, что все эти формы характерны для типа смешанной культуры: ведь в Нижней Италии греческая, оскская и латинская культуры и языки непосредственно соприкасались и переплетались. В груди всех южных италийцев, как позже в груди первого римского
с. 651 поэта Энния, жили три души[241]. Ателланы с | их комической культурой так же лежат в середине греческо-оскской — а позже — смешанной культуры[242]. Наконец, и фигура Пульчинеллы возникает из народных глубин на том же самом месте, где народы и языки постоянно смешивались[243].

Таковы утверждения Dieterich'а. Можно их резюмировать так: специфическое и чрезвычайно вольное смеховое слово Сицилии и Нижней Италии, аналогичное слово ателлан и, наконец, аналогичное же шутовское слово Пульчинеллы возникли на меже языков и культур, которые не только непосредственно соприкасались, но в известном смысле

---

[241] См. Albrecht Dieterich «Pulcinella, Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele», Leipzig, Teubner, 1897, стр. 74–75.

[242] Там же, стр. 82.

[243] Там же, стр. 250.

и переплетались между собою. Мы полагаем, что для смехового универсализма и радикализма этих форм их возникновение и развитие именно на меже языков имело исключительно важное значение. Указанная Dieterich'ом связь этих форм с многоязычием представляется нам глубоко важной. В области литературно-художественного образного творчества усилиями отвлеченной мысли, оставаясь в системе одного единого и единственного языка, нельзя преодолеть тот более глубокий и скрытый догматизм, который отлагается во всех формах этой системы. Совершенно новая, подлинно прозаическая, самокритическая, абсолютно трезвая и бесстрашная (и потому веселая) жизнь образа начинается только на меже языков. В замкнутой и глухой для других языков системе единственного языка образ слишком скован для той «поистине божественной дерзости и бесстыдства», которую Dieterich находит в Нижнеиталийском миме и фарсе, в ателланах (поскольку мы можем судить о них) и в
с. 652 народной комике | Пульчинеллы[244]. Повторяю: другой язык — это другое мировоззрение и другая культура, но в их конкретной и до конца непереводимой форме. Только на рубеже языков и была возможна исключительная вольность и веселая беспощадность раблезианского образа.

Таким образом(,) в творчестве Рабле вольность смеха, освященная традицией народно-праздничных форм, потенцирована и возведена на высшую ступень идеологического сознания, благодаря преодолению языкового догматизма. Это преодоление самого упорного и скрытого догматизма возможно было только в условиях тех острых процессов взаимоориентации и взаимоосвещения языков, которые совершались в эпоху Рабле. В языковой жизни эпохи разыгрывалась та же драма одновременности смерти и рождения, старения и обновления, как отдельных форм и значений, так и целых языков-мировоззрений.

---

[244] «Только поистине божественная дерзость и бесстыдство Пульчинеллы, — говорит Dieterich, — способны осветить для нас характер, тон, атмосферу античного фарса и ателлан». Там же, стр. 266.

* * *

Мы охарактеризовали, как нам кажется, все наиболее важные и основные моменты своеобразного реализма Рабле. Подводить итоги книги мы считаем излишним: это привело бы нас только к повторениям и упрощениям. Но в заключении нам хотелось бы сказать еще несколько слов о громадном *освещающем значении* творчества Рабле: оно проливает свет на целый ряд мало понятных явлений как современной ему эпохи, так и прошлых и последующих веков. |

с. 653 Прежде всего творчество Рабле по-новому освещает нам *народно-праздничные формы средневековья* и связанную с ними прямо и косвенно литературу и искусство. Народно-праздничные формы — это целый громадный мир художественно-идеологического творчества, притом *совсем особый мир*, лежащий по ту сторону официальной большой литературы и искусства средневековья и в значительной мере в стороне от всех известных и изученных дорог историко-литературного развития. Народно-праздничный мир пользовался известными привилегиями, правом экстерриториальности внутри официального мира средневековья с его строгой авторитарностью и пиэтетной серьезностью. Поэтому народно-праздничная жизнь становится тем резервуаром, в который вливалось все то, что не укладывалось в официальные рамки, что не могло быть легализовано, что *с точки зрения господствующей правды представлялось безумием, глупостью, грехом*; сюда влились и наиболее *народные традиции* античности и прежде всего — *сатурналии*; сюда вливалось, затем, все то в фольклоре — в обрядах, в песнях, в мелких речевых жанрах⟨,⟩ — что не поддавалось христианизации, но в то же время глубоко отвечало народному мироощущению. Здесь, наконец, были собраны и все формы *народной комики. В результате народно-праздничный мир собрал в себе громадное наследие подлинно народных форм, народного опыта и народных представлений о времени и о будущем.* Благодаря особому положению этого мира — ведь это было разрешенное на краткий срок

праздника свободное изжитие глупости, безумия и *бесстрашия* в отношении всего священного — народная точка зрения с. 654 полу|чала здесь *предельно чистое, бескомпромиссное и радикальное выражение*; народная трезвость и требовательность ничем не ограничивались, право голоса получало здесь отдаленнейшее будущее. Здесь создавалась как бы высшая народно-критическая инстанция, оценивающая все сменяющиеся формы господства и официальной правды, приветствующая все передовое, но всегда смотрящая и видящая дальше и глубже; это — своего рода *высший трибунал смеха*, но смеха амбивалентного, веселого, возрождающего. Благодаря исключительной широте перспектив и дали будущего народно-праздничные формы совмещали *глубочайший оптимизм с совершенной трезвостью* и с враждою ко всяким пустым иллюзиям. Наконец, формы эти стихийно материалистичны.

В творчестве Рабле мир народно-праздничных форм и связанная с ними праздничная и рекреативная литература отразилась полнее и глубже всего. Он сумел взять у них все наиболее существенное и глубокое и сумел продуктивно использовать все это на высшей ступени идеологического развития. Поэтому-то его творчество и является для нас незаменимым ключом к правильному пониманию и оценке этих форм.

Но Рабле вовсе не был единственным наследником народно-праздничной культуры средневековья. Все лучшее и передовое в литературе и идеологии ренессанса было в большей или меньшей степени с нею связано. Даже философский материализм и атеизм ренессанса существенно связан с народно-праздничной культурой и пользовался ее языком. Во всех явлениях ренессанс. 655 са эти связи с народно-празднич|ными формами, однако, далеко не так наглядны и ясны, как у Рабле. Поэтому творчество Рабле в этом отношении проливает свет и на ряд важнейших явлений ренессанса и способствует более правильному их пониманию. В частности народно-праздничная стихия в реализме Шекспира и Сервантеса должна быть понята и оценена в свете Рабле и глубже и полнее. Более того, мы убеждены, что под этим углом зрения в творчестве Шекспира и Сервантеса раскроются для нас совершенно новые и весьма существенные стороны.

Рядом с народно-праздничными формами творчество Рабле проливает свет и на готический реализм, который в большинстве случаев был также непосредственно связан с этими формами. Творчество Рабле в высшей степени содействует более глубокому и правильному пониманию готического реализма, в частности — готических снижений и готической пародии. В свете Рабле приходится переоценить и влияние готического реализма на литературу ренессанса, а также и на литературу последующих времен.

Творчество Рабле освещает, далее, весьма темную область народно-речевых жанров, прежде всего — ругательств и различных выражений бранного типа. Область эта мало изучена и значение ее грубо недооценивается. Удельный вес ругательств и разного рода бранных выражений в речевой жизни широчайших масс всех народов до сих пор еще остается грандиозным. Он весьма велик еще и в фамильярной речи культурных групп общества. В прошлом удельный вес этих выражений в речевой жизни всего общества был еще большим, но, кроме того, эти
с. 656 выражения имели и сущест|венное значение в устной и письменной художественно-литературной речи как в своей прямой форме, так и по своему влиянию на построение литературных образов. Пусть это явление в речевой жизни н о в о г о времени и должно вызывать отрицательное отношение, но игнорировать его ни в коем случае нельзя. Оно слишком значительно и занимало слишком большое место в речевой жизни, чтобы можно было понять эту жизнь, игнорируя явления брани. Тем более, что бранные выражения обладают особой способностью влиять на характер и стиль всей речи. Между тем у лингвистов, у философов языка, у литературоведов и у эстетиков брань и ее специфика настолько полно игнорируется, что можно было бы подумать, что люди вообще никогда не бранились и не бранятся[245]. На самом деле, если язык и не дан человеку только для того, чтобы браниться, — то брань во всяком случае является одной из существенных словесных реакций на мир и на его явления, понять и изучить которую в ее многообразных проявлениях и формах совершенно необходимо.

---

[245] Кое-что мы найдем только у этнологов и фольклористов.

Роман Рабле в этом отношении имеет исключительно большое освещающее значение. Речь Рабле — это, в сущности, *непрерывный поток хвалы-брани*. Здесь с ясностью раскрывается еще живое в его эпоху миросозерцательное значение брани. В связи с этим освещается роль брани в народно-праздничном веселье (брань адресована уходящему, умирающему, старому) и в формах народной комики, где многие фигуры, маски и комические ситуации являются ничем иным(,) |
с. 657 как реализованными бранными метафорами (т. е. воплощенной бранью). Такие же реализованные бранные метафоры мы находим и в образах загробных видений и в дьяблериях. Топографический момент роднит брань с готическими снижениями и пародиями. Более того, Рабле освещает нам и значение брани в формировании нового исторического сознания. В этом отношении он проливает свет и на всю литературу эпохи ренессанса, любившую и умевшую браниться, в частности же и на Шекспира, у которого как прямые, так и скрытые формы брани играют существенную роль.

Творчество Рабле освещает, наконец, и явления смеха в литературе, его исконно праздничный, миросозерцательный и амбивалентный характер. Литературоведение и эстетика исходят обычно из суженных и обедненных проявлений смеха в литературе последних трех веков и в эти свои узкие концепции смеха и комического пытаются втиснуть готический смех и смех ренессанса; между тем как эта концепция далеко недостаточна даже для понимания Мольера. Рабле — наследник и завершитель тысячелетий народного смеха. Его творчество — незаменимый ключ ко всей европейской смеховой культуре. Смех сыграл громадную роль в истории человеческого сознания: он был основным выражением победы над всяческим страхом — от космического страха до страха перед социальными авторитетами и перед самим человеком созданными фиктивными страшилищами. Смех тысячелетиями вырабатывался народом как противоядие против всех угнетающих мифологем, мрачных образов и обрядов, устрашающих форм социальной организации и власти и против той темной памяти о космических пере-
с. 658 воротах, которая | сыграла такую громадную роль в создании основного фонда мифологических образов, образов языка и

интонационного фонда человеческой речи. Смех был одним из факторов, выпрямлявших человека и воспитывавших его достоинство. Смех по самой природе своей переносит акцент на будущее и освобождает от власти и памяти прошлого. Поэтому смеховые формы и образы сыграли исключительно важную роль и в развитии чувства и сознания исторического времени. Наконец, в смеховых образах человек овладевал материальным началом, как началом положительным и родным. Все эти многообразные функции смеха в истории человека совершенно еще живы и актуальны в образах Рабле. Мы наблюдаем в них один из последних этапов *геркулесовой работы смеха по очищению мира от чудовищ прошлого*. Поэтому Рабле проливает яркий свет на смех средневековья и ренессанса, а также и на наиболее значительные и глубокие явления смеховой культуры нового времени.

Таково громадное освещающее значение Рабле для понимания реалистической литературы средневековья и ренессанса.

Но этими эпохами дело еще не исчерпывается. Целый ряд существенных явлений литературы последних четырех веков ее развития также во многом проясняется в свете его творчества. Мы говорим не только о таких явлениях, которые отражают непосредственное или косвенное влияние самого Рабле или близких к нему писателей ренессанса. Есть и такие произведения и писатели, которые обнаруживают глубокое сродство с
с. 659 Рабле, благодаря своей *непо|средственной* связи с народно-праздничными формами и с готическим реализмом.

Рассмотрение этих явлений завело бы нас слишком далеко. Поэтому мы ограничимся здесь одним единственным примером — *творчеством Гоголя*.

Мы не будем касаться вопроса о прямом и косвенном (через Стерна и французскую натуральную школу) влиянии Рабле на Гоголя. Нам важны здесь такие черты творчества этого последнего, которые — независимо от Рабле — определяются непосредственной связью Гоголя с народно-праздничными формами и с готическим реализмом. Конечно, мы коснемся здесь этого вопроса лишь бегло и поверхностно.

Украинская народно-праздничная и ярмарочная жизнь, отлично знакомая Гоголю, организует ряд рассказов в «Вечерах

на хуторе близ Диканьки» — «Сорочинскую ярмарку», «Майскую ночь», «Ночь перед Рождеством». *Тематика самого праздника и вольно-веселая праздничная атмосфера определяют сюжет, образы и тон этих рассказов.* Праздник, связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из ее обычной колеи и делают невозможное возможным (в том числе и заключение невозможных в обычных условиях браков). И в названных нами чисто праздничных рассказах и в «Заколдованном месте» существеннейшую роль играет *веселая чертовщина,* глубоко родственная по характеру, тону и функциям веселым карнавальным видениям преисподней и дьяблериям[246]. Еда, питье и половая жизнь в | этих рассказах носят праздничный, карнавально-масленичный характер. Подчеркнем еще громадную роль переодеваний и мистификаций всякого рода, а также побоев и развенчаний. Наконец, *гоголевский смех в этих рассказах — чистый народно-праздничный смех.* Он амбивалентен и стихийно-материалистичен. Эта народная основа гоголевского смеха, несмотря на его существенную последующую эволюцию, сохраняется в нем до конца.

с. 660

В «Миргороде» и в «Тарасе Бульбе» выступает влияние готического реализма (слабые элементы его есть уже и в «Вечерах»).

Традиции готического реализма на Украине (как и в Белоруссии) были очень сильными и живучими. Рассадником их были по преимуществу духовные школы, бурсы и академия (в Киеве был свой «холм святой Женевьевы» с аналогичными традициями). Странствующие школяры (бурсаки) и низшие клирики разносили устную рекреативную литературу фацетий, анекдотов, мелких речевых травестий, пародийной грамматики и т. п. по всей Украине. Школьные рекреации с их специфическими нравами на вольность и здесь, на Украине, сыграли свою существенную роль в развитии культуры. Традиции готического реализма были еще живы в украинских учебных заведениях (не только духовных) во времена Гоголя и позже. Они были

[246] Подчеркнем совершенно карнавальный образ игры в дурачки в преисподней в рассказе «Пропавшая грамота».

живы в застольных беседах украинской разночинной (вышедшей преимущественно из духовной среды) интеллигенции[247].
с. 661 Гоголь не мог не знать их непосредствен|но в живой устной традиции. Кроме того, он отлично знал их из книжных источников. Наконец, существенные моменты готического реализма он усвоил у Нарежного, творчество которого было глубоко проникнуто ими. *Вольный рекреационный смех бурсака был родственен народно-праздничному смеху*, звучавшему в «Вечерах», и в то же время этот украинский бурсацкий смех был *отдаленным киевским отголоском западного risus paschalis*. Поэтому элементы народно-праздничного украинского фольклора и элементы бурсацкого готического реализма так органически и стройно сочетаются в «Вие» и в «Тарасе Бульбе», подобно тому как аналогичные элементы три века перед тем органически сочетались и в романе Рабле. Фигура демократического безродного бурсака, какого-нибудь Хомы Брута, сочетающего латинскую премудрость с народным смехом, с богатырской силой, с безмерным аппетитом и жаждой, а иногда и с вороватостью, чрезвычайно близка к своим западным собратьям, к какому-нибудь maistre Faifeu, Панургу, и особенно — брату Жану. В «Тарасе Бульбе» внимательный анализ, кроме всех этих моментов, нашел бы и родственные Рабле образы *веселого богатырства*, раблезианского типа *гиперболы кровавых побоищ и пиров* и, наконец, в самом изображении специфического строя и быта *вольной Сечи* обнаружил бы и глубокие элементы *народно-праздничного утопизма*, своего рода украинских сатурналий. Много в «Тарасе Бульбе» и элементов карнавального типа, например, в самом начале повести: приезд бурсаков и *кулачный бой Остапа с отцом* (в пределе — это «*утопические тумаки*» сатурналий). |

с. 662 В «Петербургских повестях» и во всем последующем творчестве Гоголя мы находим и другие раблезианские элементы,

---

[247] Разночинная интеллигенция Украины и особенно Белоруссии еще и в XIX в. была проводником традиций готического реализма в России. Традиции готи-
с. 661 ческого реализма, занесен|ные разночинной интеллигенцией, играют существенную роль в русском нигилизме и во всех радикальных течениях 50–60-х годов.

и находим их прежде всего в самом стиле. Правда, здесь они в известной мере объясняются стернианством, но не подлежит сомнению и непосредственное влияние форм площадной и балаганной народной комики. Образы и стиль «Носа» связаны, конечно, со Стерном и со стернианской литературой; эти образы в те годы были ходячими. Но ведь в то же время как самый гротескный и стремящийся к самостоятельной жизни нос, так и темы носа, Гоголь находил в балагане у нашего русского Пульчинеллы, у «петушка» — Петрушки. В балагане он находил и стиль вмешивающейся в ход действия речи балаганного зазывальщика с ее тонами иронического рекламирования и похвал, с ее алогизмами и нарочитыми нелепицами (элементы «coq-à-l'âne»). Во всех этих явлениях гоголевского стиля и образности стернианство (а следовательно, и косвенное влияние Рабле) сочеталось с непосредственным влиянием народной комики.

Элементы «coq-à-l'âne» — как отдельные алогизмы, так и более развитые словесные нелепицы — очень распространены у Гоголя. Они особенно часты в изображении тяжб и канцелярской волокиты, в изображении сплетен и пересудов, например, в предположениях чиновников о Чичикове, в разглагольствованиях на эту тему Ноздрева, в беседе двух дам, в разговорах Чичикова с помещиками о покупке мертвых душ и т. п. Связь этих элементов «coq-à-l'âne» с формами народной комики, а отчасти и с готическим реализмом, не подлежит сомнению. |

с. 663 Коснемся, наконец, еще одного момента. В основе «Мертвых душ» внимательный анализ раскрыл бы формы веселого (карнавального) хождения по преисподней, по стране смерти. «Мертвые души» — это интереснейшая параллель к «Четвертой книге» Рабле, т. е. к путешествию Пантагрюэля. Недаром, конечно, загробный момент наличен в самом замысле и заголовке гоголевского романа («Мертвые души»). Мир «Мертвых душ» — мир веселой преисподней. По внешности он больше похож на преисподнюю Кеведо[248], но по внутренней сущности — на мир

[248] См. Кеведо «Видения» (писались в 1607–1612 гг., изданы в 1627 г.). Здесь в аду проходят представители различных классов и профессий и отдельных пороков и человеческих слабостей. Сатира лишена глубокой и подлинной амбивалентности.

«Четвертой книги» Рабле. Найдем мы в нем и отребье и барахло карнавального «ада» и целый ряд образов, являющихся реализацией бранных метафор. Внимательный анализ обнаружил бы здесь много традиционных элементов карнавальной преисподней, земного-телесного низа. И самый тип «путешествия» («хождения») Чичикова — хронотопический тип движения, охарактеризованный нами в седьмой главе. Разумеется, эта глубинная традиционная основа «Мертвых душ» обогащена и осложнена большим материалом иного порядка и иных традиций.

Мы, конечно, далеко не исчерпали всех раблезианских элементов в творчестве Гоголя. Наш анализ поверхностен и, в сущ-
с. 664 ности, бездоказателен. У него одна цель: показать ка|кое громадное освещающее значение имеет Рабле для более глубокого понимания Гоголя. Рабле проливает свет на народно-праздничные формы, на народную комику и на готический реализм, которые являются и определяющими источниками гоголевского творчества.

При всех отличиях Гоголя от Рабле (мы о них здесь не говорили) в самом существенном они близки. Их роднит *народно-праздничный и готический смех*. Но именно этот смех так резко отличает Гоголя от других реалистов и сатириков не только его времени, но и вообще трех последних веков и создает исключительное своеобразие и глубину гоголевского мира. Проблема гоголевского смеха по-настоящему еще не поставлена.

Мы видим, таким образом, что освещающее значение Рабле распространяется и на русскую литературу и, конечно, не на одного только Гоголя. Прямое и косвенное влияние народно-праздничных форм, примыкающих к ним форм народной комики и готического реализма могут быть вскрыты и в целом ряде других весьма существенных явлений русской литературы. Ключ к ним — Рабле.

Более глубокое и широкое изучение Рабле и его источников — *насущная задача* советского литературоведения. Без существенного учета Рабле и тех *народно-реалистических традиций*, которые он представляет, невозможна сколько-нибудь продуктивная и глубокая разработка ни истории, ни теории реализма. Наша книга — только первый шаг в этом деле.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ, ЦИТИРУЕМОЙ ИЛИ УПОМИНАЕМОЙ (В ССЫЛКАХ ИЛИ АЛЛЮЗИЯХ) В ДИССЕРТАЦИОННОЙ РАБОТЕ БАХТИНА «РАБЛЕ В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА» (1946 г.)

1. Œuvres de François Rabelais, Édition critique publ.⟨iée⟩ par Abel Lefranc, Jacques Boulenger, Henri Clouzot, Paul Derveaux, Jean Plattard et Lazar Sainéan, Paris, H. et É. Champion, éditeurs, Libraires de la Société des études rabelaisiennes, t. I, 1912, t. II, 1913, t. III, 1922, t. IV, 1923, t. V, 1931.
2. Œuvres de Maître François Rabelais, accompagnées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages, d'une étude bibliographique; de variantes, d'un commentaire, d'un table des noms propres et d'un glossaire, par Ch. Marty-Laveaux, Paris, A. Lemerre, 1869–1903, 6 tomes.
3. François Rabelais, Tout ce qui existe de ses œuvres: Gargantua — Pantagruel — Pantagrueline Prognostication — Almanachs — Sciomachie — Lettres — Opuscules pièces attribuées a Rabelais, Par Lois Moland, Paris, Garnier frères libraires-éditeurs⟨, 1984⟩.
4. А. Н. Веселовский, Рабле и его роман (Опыт генетического объяснения), Собрание сочинений, т. IV, вып. 1.
5. Ю. Фохт. Рабле, его жизнь и творчество, П⟨г.⟩, 1914.
6. J. Fleury. Rabelais et ses œuvres, Paris, ⟨Didier,⟩ 1876–1877, 2 vol.
7. А. А. Смирнов. Франсуа Рабле, Лит. Энциклопедия, т. IX.

8. Ранний буржуазный реализм, Сб. под ред. Н. Берковского, Л., 1936.
9. Н. Берковский, Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы, «Западный сборник», I, Л., 1937.
10. H. Reich, Der Mimus, Ein litterarentwickelungs-geschichtlicher Versuch, ⟨Bd. 1–2,⟩ Berlin, ⟨Weidmansche Buchhandlung,⟩ 1903.
11. É. Mâle, L'Art religieux du XII-e siècle, du XIII-e et de la fin du Moyen Âge, t. I, 1902, t. II, 1908, t. III, 1922.
12. Fr. W. Ebeling, Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen, Leipzig, 1862.
13. Théophile Gautier, Les grotesques, Paris, 1853.
14. H. Schneegans, Geschichte der grotesken Satire, Strassburg, 1894.
15. ⟨K. Fr.⟩ Flögel, Geschichte der Hofnarren, Liegnitz und Leipzig, 1789.
16. K. Burdach, Reformation, Renaissance, Humanismus, Berlin, 1918.
17. K. Borinski, Die Weltwiedergeburtsidee in den neueren Zeiten, I: Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der historischen Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelalter, Sitzungsberichte der Bayer. Akad. d. Wissensch. Philos.-philol. Klasse, 1919.
18. ⟨P.⟩ Toldo, Rabelais et Balzac, Revue des études rabelaisiennes, III, 1903.
19. L. Sainéan, Problèmes littéraires du XVI-e siècle, Paris, ⟨E. de Boccard,⟩ 1927.
20. Из истории реализма XIX века на Западе, Сборник статей под ред. Ф. П. Шиллера, М. 1934.
21. Французский реалистический роман XIX века, Сборник статей под ред. В. А. Десницкого, М.-Л., 1932.
22. J. Boulenger, Rabelais à travers les âges, Paris, ⟨Le Divan,⟩ 1925.
23. L. Sainéan, L'influence et la réputation de Rabelais (Interprètes, lecteurs et imitateurs ⟨un rabelaisien: (Marnix de Sainte-Aldegonde)⟩), Paris, ⟨J. Gamber,⟩ 1930.
24. Pierre-Paul Plan, Bibliographie rabelaisienne, Les éditions de Rabelais de 1532 à 1711, Catalogue raisonné, descriptif et figuré,

illustré de soixente-six fac-similés (titres, variantes, pages de texte, portraits), par Pierre-Paul Plan, Paris, Imprim. national, 1904.
25. Revue des études rabelaisiennes, Publication trimestrielle consacrée à Rabelais et à son temps, Paris, H. Champion, 1903–1913.
26. Satyre Ménippée de la vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Estats de Paris, Éd. Frank, Oppeln, 1884.
27. Gosselinus Oesterhof, La vie littéraires de Marnix de Sainte-Aldegonde et son Tableau des différens de la religion, Lille, 1909.
28. Béroald de Verville, Le moyen de parvenir, œuvre contenant la raison de tout ce qui a été, est et sera, Imprimé cette année, publ. par Charles Royers, Paris, 1876, 2 vol.
29. Ed. Huguet, Portraits et récits extraits des prosateurs du XVI-e siècle, Paris, Hachette, 1897.
30. Les conteurs français, Paris, 1874–1883, 10 vol.
31. Œuvres de Bonaventure des Periers, éd. L. Lacour⟨, Paris, 1856, 2 vol.⟩.
32. J. Fischarts sämmtliche Dichtungen, hgg. von H. Kurz, Leipzig, ⟨J. J. Weber,⟩ 1866 ⟨–1867⟩.
33. Les Essais de Montaigne, éd. Ern.Flammarion, Paris, 4 vol.
34. Œuvres complètes d'Hippocrate, traduction nouvelle avec le texte grec en regard..., par E.Littré, Paris, J. B. Baillère, 1839–1861, 10 vol.
35. Œuvres ⟨complètes⟩ de Ronsard, éd. Laumonier. ⟨Paris, 1914–1919, 8 vol.⟩.
36. S. Reinach, Le Rire rituel, Cultes, Mythes et Religions, t. IV⟨, Paris, 1912⟩.
37. L. Gautier, Histoire de la poésie liturgique ⟨au Moyen âge⟩, 1 ⟨vol.⟩. Les Tropes, P⟨aris⟩, 1886.
38. J. P. Jacobsen, Essai sur les origines de la comédie en France au moyen âge, Paris, 1910.
39. F. Bourquelot, L'Office de la fête des fous, Sens, 1856.
40. H. Villetard, Remarques sur la fête des fous ⟨au Moyen-âge⟩, Paris, 1911.
41. H. Villetard, Office de Pierre de Corbeil, Paris, 1907.
42. ⟨E.⟩ Cortet, Essai sur les fêtes religieuses, ⟨Paris,⟩ 1867.
43. G. M. Drews, Zur Geschichte der fête des fous: Stimmen aus Maria Laach., XLVII, 1894.

44. S. Reinach, Rire pascal, Cultes, Mythes et Religions, t. IV⟨, Paris, 1912⟩.
45. J. P. Smid, De risu paschali, Rostock, 1847.
46. ⟨A.⟩ Ebert, Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande, Leipzig, 1880–1887.
47. M. Manitius, Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters, München, ⟨C. H. Beck,⟩ 1910.
48. F. Novati, La parodia sacra nelle letterature moderne, Novatis Studi critici e letterari, Turin, ⟨E. Loescher,⟩ 1889.
49. Eero Ilvonen, Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge, ⟨Paris, H. Champion,⟩ 1914.
50. P. Lehman, Die Parodie im Mittelalter, München, 1922.
51. F. Umlauft, Das Buch der Parodien und Travestien aus alter und neuer Zeit, Wien, 1909.
52. O. Delepierre, La parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les modernes, Londres, 1870.
53. Cena Cypriani, Monumenta Germaniae, Poetae, IV.
54. P. v. Winterfeld, Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters, München, ⟨C. H. Beck,⟩ 1913.
55. ⟨H.⟩ Wieck, Die Teufel auf der mittelalterischen Mysterienbühne Frankreichs, ⟨Leipzig, Druck von J. B. Hirschfeld,⟩ 1887.
56. Fr. Michel et ⟨A.⟩ Le Roux de Lincy, Recueil de Farces, moralités, sermons joyeux ⟨etc.⟩, Paris, ⟨1831–⟩1837.
57. Recueil de farces, sotties et moralites ⟨du XV^{e} siècle⟩, publ. par ⟨P.⟩ L. Jacob, bibliophile, Paris, Delahays, 1859.
58. Monologues et Sermons joyeux, publ. par Émile Picot, «Romania», t. XV, XVI et XVIII.
59. Evangelium secundum marcas argenti, E.Dümmler, Neues Archiv, XIII, 1898.
60. J. Plattard, L'œuvre de Rabelais (Sources, Invention et Composition), Paris, ⟨H. Champion,⟩ 1910.
61. ⟨C.⟩ Lenient, La Satire ⟨en France ou la littérature militante⟩ au XVI^{-e} siècle, Paris, ⟨L. Hachette,⟩ 1866.
62. P. Villey, ⟨Les⟩ Sources et l'évolution des «Essais» de Montaigne, Paris, ⟨L. Hachette,⟩ 1908.
63. H. Clouzot, Ballets tirés de Rabelais au XVII$^{⟨-e⟩}$ siècle, Revue des études rabelaisiennes, V⟨$^{-e}$ année, 1907⟩.
64. ⟨F.-T.⟩ Perrens, Les Libertins en France au XVII^{-e} siècle, Paris, ⟨C. Levy,⟩ 1899.

65. Œuvres ⟨complètes⟩ de Saint-Amant, éd. Ch. L. Livet, ⟨Paris, P. Jannet, 1885, 2 vol.⟩.
66. ⟨J. de⟩ La Bruyère, Caractères, ⟨Paris,⟩ éd. G. Servois, 1865–1878.
67. Œuvres ⟨complètes⟩ de Voltaire, Paris, ⟨éd. L. Moland,⟩ 1877–1885, 52 vol.
68. Josephin Péladan, La Clé de Rabelais: Le Secret des Corporations, ⟨Paris, E. Sansot,⟩ 1905.
69. ⟨P.-L.⟩ Ginguené, De l'autorité de Rabelais dans la Révolution présente et dans la constitution civile du Clergé (⟨Fac.-sim. de l'éd. de Paris; Gattey,⟩ 1791), éd. Jouaust, Paris, ⟨Libraire des bibliophiles,⟩ 1879.
70. ⟨Ch.-A.⟩ Sainte-Beuve, Tableau de la poésie française au XVI-e siècle, ⟨Paris, Lemerre, 1876⟩.
71. Lazar Sainéan, La langue de Rabelais, ⟨Paris, E. de Boccard,⟩ t. I, 1922, t. II, 1923.
72. J. Plattard, Vie de ⟨F.⟩ Rabelais, Paris, ⟨et Bruxelles, G. Van Oest,⟩ 1928.
73. ⟨A.⟩ Dubouchet, ⟨F.⟩ Rabelais à Montpellier, ⟨Montpellier, C. Coulet⟩, 1887.
74. A. Heulhard, Rabelais, ses voyages en Italie, son exil à Metz, Paris, ⟨librairie de l'art,⟩ 1891.
75. A. Bertrand, Rabelais à Lyon, Paris, 1894.
76. J. Plattard, Adolescence de Rabelais en Poitou, Paris, ⟨Société d'édition „les Belles lettres",⟩ 1923.
77. George Lote, La vie et l'œuvre de François Rabelais, Paris, ⟨H. Champion,⟩ 1938.
78. P. Stapfer, Rabelais, sa personne, son génie, son œuvre, 4-e éd., Paris, ⟨A.⟩ Colin, 1906.
79. ⟨É.⟩ Gebhart, Rabelais, la Renaissance et la Réform., Paris, Hachette, 1877.
80. Louis Thuasne, Études sur Rabelais, Paris, ⟨É. Buillon,⟩ 1904.
81. Roman du Fauvel, Histoire littéraire de la France, t. XXXII.
82. H. Clouzot, L'ancien théâtre en Poitou, Paris, ⟨Libraire du Vermandois,⟩ 1900.
83. Éd. Fleury, Trompettes, jongleurs et singes de Chauny, Paris, 1874.
84. Fournier, Les rues du vieux, Paris, 1879.
85. Le Mystère du Vieil Testament (1450–1480), publ. par le baron ⟨James⟩ de Rotschild, Paris, 1878–1891, 6 vol.

86. Le Mystère de Saint Quentin, par Jean Molinet (1465–1492), éd. Henry Chatelain, Saint-Quentin, 1909.
87. A. Franklin, Vie privée d'autrefois, I: L'Annonce et la Réclame ⟨les cris de Paris⟩, Paris, ⟨E. Plon, Nourrit,⟩ 1887.
88. J. G. Kastner, Les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires, Paris, ⟨G. Brandus, Dufour et Cie,⟩ 1857.
89. Ancien Théâtre français: ou collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables: depuis les mystères jusqu'à Corneille, publ. avec notes et éclaircissements par M. Viollet-le-Duc, Paris, 1854–1857, Bibl.⟨iothèque⟩ Elzev.⟨irienne⟩, 10 vol.
90. Œuvres de Ruteboeuf, publ. par ⟨A.⟩ Jubinal, Paris, 1839, 2 vol.
91. Ferd. Brunot, Histoire de la langue française ⟨des origines à 1900⟩, t. IV ⟨: La Langue classique (1660–1745), Paris, Armand Colin, 1924⟩.
92. K. Tolle, Das Beteuern und Beschwören in der altromanischen Poesie mit besonderer Berücksichtigung des Französischen, Erlangen, 1883.
93. R. Zöckler, Die Beteuerungsformeln im Französischen, Berlin, ⟨W. Gronau,⟩ 1905.
94. R. Busch, Über die Beteuerungs- und Beschwörungsformeln in den «Miracles Nostre Dame par personnages», Marburg, 1896.
95. Ch. Nisard, Étude sur le langage populaire ⟨ou patois de Paris et de sa banlieue, Paris, 1872⟩.
96. Grojean, Notes sur quelques jurons français, Liège, 1905.
97. Henri Guy, Histoire de la poésie française au XVI-e siècle, t. I: L'Ecole des rhétoriqueurs, Paris, ⟨H. Champion,⟩ 1910.
98. A. Dieterich, Pulcinella, pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele, Leipzig, ⟨B. G. Teubner,⟩ 1897.
99. J. ⟨-J.⟩ Jusserand, Les Sports et jeux d'exercices dans l'ancienne France, Paris, ⟨Plon-Nourrit et Cie,⟩ 1901.
100. Thomas Sébillet, Art poétique françoys, 1548, publ. par F.Gaiffe, Paris, ⟨E. Cornély,⟩ 1910.
101. A. de Montaiglon, Recueil de poésies françaises des XV-e et XVI-e siècles, morales, facétieuses, historiques, Paris, 1855–1878, 13 vol.
102. A. Companx, La Querelle des femmes au XV-e siècle, 1865.
103. Goethe, Werke, Hsg. M. Prem (D. kl. B.), Leipzig, 1904.

104. Eckermann, Gespräche mit Goethe, Hsg. G. Möldenhauer, Leipzig.
105. Rambeau, Die Adam de la Hale zugeschriebene Dramen, Marburg, 1886.
106. A. Dinaux, Trouvères, jongleurs et ménestrels du nord de la France, ⟨et du midi de la Belgique, Paris, J. A. Mercklein, etc.,⟩ 1843.
107. ⟨E.⟩ Jolibois, La Diablerie de Chaumont, Paris, ⟨Chaumont, Miot⟩, 1838.
108. Otto Driesen, Der Ursprung des Harlekin, ⟨Berlin, A. Duncker,⟩ 1904.
109. P. Villey, Marot et Rabelais, Paris, 1923.
110. Louis Thuasne, Rabelais et Villon, Note et commentaires, Paris, ⟨H. Champion,⟩ 1907.
111. ⟨G. Cohen⟩, Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich. ⟨In Deutsch übertragen von Const. Bauer⟩, Leipzig, ⟨W. Klinkhardt,⟩ 1907.
112. The Cambridge songs, edited by Karl Breul, Cambridge, 1915.
113. Poems attrib. to Walter Mapes, ed. Th. Wrignt, London, 1841.
114. Ch. Oulmont, Les Débats du clerc et du chevalier ⟨...⟩, Paris, ⟨H. Champion,⟩ 1911.
115. H. Walter, Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters, München, 1920.
116. Mean, Recueil de Fabliaux⟨, Paris, Bureau de la Bibliothèque choisie, 1829⟩.
117. Le Disciple de Pantagruel⟨,⟩ précédé d'une notice de M. Paul Lacroix, bibliophile Jacob, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1875.
118. Fournier, Le Théâtre français du XV^{-e} et XVI^{-e} siècle, Paris, 1871.
119. ⟨L.⟩ Petit de Julleville, ⟨Histoire du théâtre en France.⟩ Les Mystères, Paris, ⟨Hachette,⟩ 1880, 2 vol.
120. ⟨La⟩ Mystère ⟨de⟩ Saint Louis, éd. F. Michel⟨, Westminster, Nikols et fils,⟩ 1871.
121. Le Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François I^{-er}, 1515–1536, Éd. V.-L. Bourrilly, Paris, Alphonse Picard ⟨et fils⟩, 1910.
122. Fr. Wohlgemuth, Riesen und Zwerge in der altfranzösischen erzählenden Dichtung, Stuttgart, ⟨Druck von A. Bonz'Erben,⟩ 1906.

123. P. Sébillot, Gargantua dans les traditions populaires, Paris, Maisonneuve ⟨et Larose⟩, 1883.
124. Jean Baffier, Nos géants d'autrefois. Récits berrichons ⟨recueilles⟩, Paris, ⟨Éd. Champion,⟩ 1920.
125. S. Reinach, Cultes, Mythes et Religions, t. III, Paris, 1908
126. P. Sébillot, Le Folk-Lore de France, ⟨Paris, E. Guilmoto, 1904–1908.⟩
127. Johann Mättig, Über den Einfluß der heimischen volkstümlichen Literatur ⟨...⟩ auf Rabelais, Leipzig, 1900.
128. Adolf Krüper, Rabelais Stellung zur volkstümlichen Literatur, Darmstadt, ⟨G. Otto's Buchdruckerei,⟩ 1909.
129. Em. Wallberg, Le Bestiaire de Ph. de Thaün, texte critique, 1900.
130. A. Schenk, De Isidori hispanensis «De natura rerum» libelli fontibus, Jena, 1909.
131. G. Cohen, Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux française du Moyen-Âge, Paris, 1906.
132. Histoire de la langue la littérature française, Petit de Julleville, II, Paris, ⟨Armand Colin,⟩ 1900.
133. W. Benary, Salomon et Marcolfus, Heidelberg, ⟨C. Winter,⟩ 1914. (Sammlung mittelalt. Texte, hrsg. von A. Hilka, Heft 8.)
134. É. Picot, Pierre Gringore et les comédiens italiens sous François I-er, ⟨Paris, D. Morgand et C. Fatout,⟩ 1878.
135. Maurice Band, Masque et Bouffons, 1852.
136. Charles Magnin, Histoire des marionettes ⟨en Europe, depuis l'antiquité jusqu'a nos jours, Paris, Michel-Lévy frères⟩, 1862, ⟨2-e éd.⟩
137. A. Beneke, ⟨Das⟩ Repertoire und ⟨die⟩ Quelle der französischen Farce, Weimar, ⟨Druck von F. Roltsch,⟩ 1910.
138. ⟨C.⟩ Reuling, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des XVII Jahrhunderts, ⟨Stuttgart, G. J. Göschen,⟩ 1890.
139. Choix de Farces, Soties et Moralités ⟨des XV-e et XVI-e siècles⟩, publ. par ⟨É⟩ Mabille, Nice, ⟨J. Gay et fils⟩ 1872 ⟨–1873.⟩
140. Paul Lacroix, Paris ridicule et burlesque au XVII-e siècle, Paris, ⟨A. Delahays,⟩ 1859.
141. Ed. Fuchs, Die Karikatur der europäischen Völker von Altertum bis zur Neuzeit, ⟨Berlin, A. Hoffmann,⟩ 1901.

142. Champfleury, Histoire de la caricature au Moyen Âge, ⟨Paris, E. Dentu, 1870.⟩
143. Гиппократ, Избранные книги, перевод проф. Руднева, ред. Карпова, Медиздат, 1936.
144. Theophrast von Hohenheim, gen. Paracelsus, Medizinische naturwissenschaftliche und philisophische Schriften, München, Verl. Karl Südhof, 1924.
145. E. Walser, Studien zur Weltanschauung der Renaissance, Basel, ⟨B. Schwabe,⟩ 1920.
146. Recueil de documents pour servir à l'étude des traditions populaires, ⟨Heilbronn, Henningen fréres,⟩ Paris, ⟨H. Welker,⟩ 1883–1889 et 1897–1911, 12 vol.
147. Alcide Bonneau, Curiosa, Essais critiques de littérature ancienne, ignorée ou mal connue, Paris, ⟨J. Liseux,⟩ 1887.
148. A. Dieterich, Nekyia. ⟨Beiträgle zur Erklährung der neuentdeckten Petrusapokalypse, Leipzig, B. G. Teubner, 1893.⟩
149. Ph. de Félice, L'Autre monde, mythes et légendes, Le Purgatoire de St.Patrice, Paris, 1906.
150. ⟨J.⟩ Collin de Plancy, Dictionnaire infernal, ⟨Paris, P. Mongie aîné,⟩ 1825⟨–1826, 4 vol.⟩.
151. ⟨G.⟩ Roskoff, Geschichte des Teufels, ⟨Leipzig, F. A. Brockhaus,⟩ 1863.
152. Œuvres complètes de Tabarin avec les Rencontres, fantaisies et coq-à-l'âne facétieux du baron de Gratelard, Paris, ⟨P. Jannet,⟩ 1858, ⟨2 vol.⟩.
153. Abel Lefranc, Les Navigations de Pantagruel. Étude sur la géographie rabelaisienne, Paris, Henri Leclerc, 1905.
154. ⟨G.⟩ Chinard, L'exotisme américain dans la littérature française au XVI-e siècle, Paris, 1911.
155. Über die bildliche Verstärkung der Negation bei mittelhochdeutschen Dichtern (Sitzungsbericht der Phil.-Hist. Klasse der Kais. Akad. d. Wiss., Wien, 1862, Bd. 39).
156. Historia de Nemine, Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters, IV, 1888.
157. J. Ph. Le Roux, Dictionnaire comique, satirique, critique, burlesque, libre et proverbial, ⟨Pampelune,⟩ 1786.
158. Émil Picot, Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron ⟨James⟩ de Rotschild, Paris, 1884 à 1920, 5 vol.

159. Bibliothèque bibliophilo-facétieuse, Extraits et analyses de divers livres rares et pantagruéliques, éditée par les frères Gébéode (⟨P.⟩ G. Brunet et O. Delepierre) Paris, ⟨des frères Gébéodé,⟩ 1852–1856.
160. Recueil de pièces rares et facétieuses, anciennes et modernes, en vers et en prose, remises en lumière pour l'esbatement des Pantagruélistes, Paris, 1872–73, 4 vol.
161. Œuvres ⟨complètes⟩ de ⟨Clèment⟩ Marot, éd. Jannet, ⟨Paris, E. Picard,⟩ 1868–1872.
162. ⟨P.⟩ Sébillot et ⟨H.⟩ Gaidoz, ⟨Le⟩ Blason libre de la France, Paris, 1884.
163. ⟨A.⟩ Canel, Blason populaire de la Normandie, ⟨Rouen⟩, 1859.
164. Beauquier, Blason populaire de la Franche-Comté, Paris, ⟨E. Lechevalier,⟩ 1897.
165. Al. Kölbel, Eigennamen als Gattungsnamen, Lexikographisch-semasiologische Studie zum französischen Wortschatz, Leipzig, ⟨O. Schmidt,⟩ 1907.
166. Leo Spitzer, Die Wortbildung als stylistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais, Halle, 1910.
167. Rud. Grieschammer, Sprachgestaltende Kräfte im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters, Jena, 1930.
168. ⟨M.⟩ Lanusse, De l'influence du dialecte gascon sur la langue française, Grenoble, 1893.
169. K. Baldenwerper, Die Anwendung fremder Sprachen in den Mysterien des Mittelalters, Halle, 1910.
170. Émil Picot, Les Français italianisants au XVI-e siècle, Paris, 1906⟨–1907, 2 vol.⟩.
171. P. Villey, Les Sources d'idées au XVI-e siècle, 1912.
172. R. Sturel, ⟨J.⟩ Amyot, traducteur des «Vies parallèles» de Plutarque, Paris, 1908.

Книги в настоящем списке расположены в порядке их упоминания (в цитатах, ссылках, аллюзиях) в тексте диссертационной работы.

М. М. Бахтин

ТВОРЧЕСТВО РАБЛЕ И ПРОБЛЕМА НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА

(ДОПОЛНЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ К РЕДАКЦИИ 1949–1950 гг.)

(Введение)

«Есть две нации в каждой современной нации...
Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре»
В. И. Ленин

Задача изучения литературного наследства Запада приобретает сейчас для советского литературоведения особое значение: в капиталистических странах делаются последовательные попытки исказить это наследство, обеднить его и переосмыслить в реакционном духе. Гибнущий капитализм придает этой коренной переоценке классического наследства большое политическое значение, и почти все великие прогрессивные писатели прошлого уже подверглись, в большей или меньшей степени, такому обезвреживающему переосмысливанию или прямому приспособлению к современным реакционным концепциям.

Преимущественное внимание реакционное буржуазное литературоведение уделяет, конечно, переоценке эпохи Ренессанса. И это вполне понятно: Ренессанс — «величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством» (Энгельс),

и его великие представители не умирают, а продолжают оказывать могучее революционизирующее влияние и в настоящее время. Ослабить это влияние путем перетолкований и всякого рода искажений, обезвредить неумирающую силу ренессансного творчества, отбросив его в прошлое, превратив еще живое в мертвое, — такова подлинная цель «научных» работ реакционного литературоведения, посвященных великим писателям Ренессанса.

Способы, с помощью которых буржуазные литературоведы пытаются обеднить, исказить, оклеветать творцов Ренессанса, очень разнообразны, но все эти способы всегда сочетаются с последовательным отрывом Ренессанса и его представителей от их глубоких корней в народной культуре, от тех традиций народного творчества, благодаря которым великие представители этой эпохи и могли стать «чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными» (Энгельс). Ведь это отсутствие буржуазной ограниченности у «людей, основавших современное господство буржуазии», уже никак нельзя вывести из буржуазной или дворянско-буржуазной природы Ренессанса. Но именно это отсутствие буржуазной ограниченности и делает Шекспира, Сервантеса, Рабле и др. живыми и действенными и в наше время и в нашей социалистической стране. Это «историческое чудо» объясняется только одним — народными корнями демократического Ренессанса. Величайшие произведения этой эпохи пронизаны народными точками зрения, народными оценками, народной концепцией мира и человека; глубокое своеобразие их образности, не объяснимое ни античными, ни средневековыми книжными источниками, ни особенностью ранне-буржуазной идеологии, есть именно своеобразие народной образности, слагавшейся в долгом развитии народной культуры еще до Ренессанса и нашедшей свое завершение на высшей ступени идеологического развития в эту великую эпоху.

Вот от этих-то животворных народных корней реакционеры и стараются во что бы то ни стало оторвать Ренессанс и его представителей, чтобы умертвить их, чтобы вытравить и заглушить в них народную широту и радикализм точек зрения и оценок, ту перспективу будущего, которая является

их неотъемлемым свойством и которая делает их живыми и для нас, делает их как бы нашими современниками. Такую «научную» задачу и ставит себе реакционное буржуазное литературоведение наших дней.

Необходимо отметить, что и старое буржуазное литературоведение в относительно прогрессивную эпоху своего развития недооценивало и недопонимало народных источников ренессансной литературы. Узкая концепция народности, созданная в основном Гердером и романтиками, не вмещала в свои рамки реалистического фольклора, специфической народно-площадной культуры, народного смеха во всем богатстве его проявлений, т. е. именно тех форм народности, которые оплодотворили реалистическую литературу Ренессанса. Народная площадь с ее глубоко своеобразной зрелищной и словесной культурой оставалась для буржуазной науки terra incognita, к которой не было подхода с точек зрения буржуазных представлений о народности (даже относительно наиболее прогрессивных), которая изучалась, поэтому, крайне поверхностно и пренебрежительно (как «низкая народная комика, балаганный юмор» и т. п.). Формы этой площадной народной культуры не укладывались и в рамки буржуазных эстетических концепций 19-го века. Поэтому и прогрессивное буржуазное литературоведение не могло правильно оценить значение этих форм в творчестве Ренессанса и не могло понять их глубокого своеобразия. Этому литературоведению была, в сущности, доступна и понятна только относительная прогрессивность буржуазных и дворянских элементов Ренессанса, т. е. только «официальная» культура этой эпохи.

Ко всей этой относительно прогрессивной буржуазной концепции Ренессанса может быть адресован такой упрек, который Энгельс сделал Лассалю в связи с его драмой «Франц фон Зикинген»:

«Что касается исторического содержания, то вы очень наглядно и с дозволительным указанием на последующее развитие изобразили обе стороны тогдашнего движения, наиболее важные для вас: национальное движение дворянства, представляемое Зинингеном, и гуманистически-теоретическое движение с его дальнейшим развитием в богословской

и церковной области, с реформацией... Положение городов и князей тоже изображено во многих местах с большей ясностью, и этим, так сказать, официальные элементы тогдашнего движения приблизительно исчерпаны. Но недостаточно, как мне кажется, подчеркнуты у вас неофициальные, плебейские и крестьянские элементы с их сопутствующим теоретическим выражением»[1].

В буржуазных концепциях Ренессанса неофициальные, плебейские элементы и их специфическая культура никогда не были поняты и оценены в их огромном значении.

Приложим сюда и аналогичный упрек Лассалю, сделанный К. Марксом: «Не впал ли ты до известной степени сам, как твой Франц фон Зининген, в ту дипломатическую ошибку, что поставил лютеровско-рыцарскую оппозицию выше плебейско-мюнцеровской»[2].

Представление о ренессансном движении (правда, только в Германии), положенное Лассалем в основу его драмы, отвечало наиболее прогрессивной буржуазной концепции Ренессанса, но, как мы сказали, и эта концепция резко недооценивала и недопонимала роли неофициальных, народных элементов в движении Ренессанса, в его культуре и литературе. Однако, она все же не отрицала этой роли и выдвигала на первый план относительно прогрессивные и отвечавшие интересам народа на данном этапе развития антифеодальные элементы (буржуазные и дворянские). В эпоху же империализма и эта относительная прогрессивность оказалась уже не по нутру и не по плечу реакционной буржуазии. Создаются новые концепции, отрицающие за Ренессансом значение переворота, продвижения вперед, сводящие его к феодально-церковным началам, отбрасывающие его назад в средневековье. Эти концепции начисто отрывают культуру Ренессанса от народа, противопоставляют ее народу как аристократически замкнутую культуру господствующих верхов общества.

Эти «концепции» Ренессанса отражают тенденцию, общую для всего буржуазного литературоведения эпохи империализма:

---

[1] См. «Маркс и Энгельс об искусстве». М., 1933 г., стр. 57–58.

[2] Там же, стр. 54. Подчеркнуто нами.

оторвать всю литературу, даже фольклор и эпические поэмы средневековья, как от ее народных, так и от ее национальных корней[1]. Реакционный антидемократизм и космополитизм характерно сочетаются здесь воедино. Творческою средою литературы оказывается какая-то оторванная и отграниченная от своих народов космополитическая среда, состоящая из представителей господствующих классов и создающая «единый поток» литературного развития человечества. Таково, в духе этой тенденции, и реакционно-буржуазное представление о творцах культуры и литературы Ренессанса.

Задача, стоящая перед советским литературоведением, — разоблачить эту реакционно-буржуазную концепцию литературы Ренессанса. Но задача эта ни в коем случае не должна быть сведена только к абстрактной критике концепции, — критика обязательно должна сочетаться с положительным раскрытием народных источников демократической литературы Ренессанса: надо раскрыть и показать то, чего буржуазная наука не видела и не видит, для чего у нее нет глаза, нет уха, чего она и не может и не хочет понять. Повторяем еще раз: даже в наиболее прогрессивный период своего развития буржуазная наука не умела понять ни огромного значения, ни подлинного смысла народных источников Ренессанса. Дело идет, следовательно, о научном освоении совершенно нового материала — целого мира неофициальной народной культуры, который остался за пределами кругозора буржуазной науки, но который один способен объяснить загадку Ренессанса. Необходимо поставить проблему неофициальной народной культуры во всей ее широте и принципиальности, необходимо раскрыть весь громадный объем этой культуры, несравненно более широкий и богатый, чем это до сих пор казалось, необходимо раскрыть и ее глубокий сокровенный смысл, о котором и не подозревали представители старой науки. Эту исключительно важную, но исключительно трудную задачу может разрешить

---

[1] Теория реликтов Ганса Наумана в фольклористике, школа Бедье в области изучения средневекового эпоса — характерны для начального периода развития этой тенденции.

только вооруженное марксистско-ленинским методом советское литературоведение.

Здесь необходимо напомнить гениальные слова В. И. Ленина о двух национальных культурах:

«Есть две нации в каждой современной нации — скажем мы всем национал-социалам. Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре. Есть великорусская культура Пуришкевичей, Гучковых и Струве, — но есть также великорусская культура, характеризуемая именами Чернышевского и Плеханова. Есть такие же две культуры в украинстве, как и в Германии, Франции, Англии, у евреев и т. д.»[1]

В. И. Ленин говорит здесь непосредственно о современных нациях, т. е. о 19-ом и начале 20-го века (слова эти были написаны в 1913 г.). Но, разумеется, и в прошлом в каждой нации и в каждой национальной культуре были такие же две нации и две культуры, были они и в средние века и в эпоху Ренессанса. Из приведенных слов В. И. Ленина вытекает для нас требование и в прошлом раскрывать и изучать две культуры, а не одну единую национальную культуру. Однако, чем дальше в прошлое, тем сложнее и труднее становится вопрос об этих двух культурах — официальной и неофициальной, народной. В новое время, о котором говорит В. И. Ленин, вторая нация и ее культура имели свою печатную литературу (и подцензурную и бесцензурную), свои органы выражения, были представлены определенными именами (Чернышевский, Плеханов), получили уже и свою научную революционную теорию. Все формы выражения этой второй народной культуры вполне понятны, ясны и хорошо известны. Совсем по-другому обстоит дело в отношении второй народной культуры в средние века и в эпоху Ренессанса. Здесь формы ее выражения глубоко своеобразны и резко отделены от форм официальной культуры, притом даже в языковом отношении.

В средние века грани, разделявшие официальную и неофициальную культуру, были особенно резки и существенны. Формы выражения неофициальной средневековой культуры

---

[1] В. И. Ленин, Критические заметки по национальному вопросу, 1913, т. XVII, стр. 143.

были во многом — притом в самом главном — совершенно непохожи на формы выражения официальной, феодально-церковной культуры. Неофициальная народная культура выработала в эту эпоху глубоко своеобразную систему образов, проникнутую совсем особым мироощущением, могучим, но не наивным оптимизмом, бесстрашным критицизмом, элементами материализма и диалектики. Эта система образов и по форме и по содержанию во многом диаметрально противоположна системе официальной культуры и почти не переводима на язык этой последней. Поэтому-то понять своеобразный язык образов народной культуры средневековья — задача очень не легкая: слишком уж он не похож на все знакомые и изученные языки образов, слишком противоречит ходячим эстетическим представлениям и нормам.

Трудность изучения народной культуры средневековья усугубляется еще тем, что она в основном складывается и живет в устной традиции и лишь частично — в большинстве случаев в косвенной форме — отражена в анонимной письменной литературе средних веков: приходится разыскивать, угадывать, расшифровывать. Но зато, в результате этой работы, нам раскроется целый новый мир народного творчества исключительной силы и глубины.

И вот демократический Ренессанс — это прежде всего могучий прорыв в большую литературу стихии неофициальной народной культуры с ее своеобразною образностью, с ее мироощущением, с ее беспощадной трезвостью и критицизмом. Это — резкий разрыв «единого потока» официальной высокой литературы. Нельзя, конечно, недооценивать значения и прогрессивности буржуазного элемента в Ренессансе, но живым и действенным его делают именно стихия народной культуры. Именно она — эта народная стихия — подымает величайшие творения Ренессанса над всем, что было создано как предшествовавшей феодальной, так и последующей буржуазной литературой.

Если в отношении официальной, феодально-церковной культуры средневековья Ренессанс был радикальным разрывом и отрицанием («величайшим прогрессивным переворотом»), то в отношении неофициальной, народной культуры

Ренессанс не был ни разрывом, ни отрицанием, — он был ее дальнейшим углублением и необычайным обогащением на новой(,) более высокой ступени развития человеческого общества.

Неофициальная народная культура средних веков и Ренессанса и является(,) собственно(,) основным предметом настоящего исследования. Однако мы должны существенно ограничить и конкретизировать нашу задачу. Громадный объем материала неофициальной культуры прошлого и малая его изученность делают такое ограничение совершенно необходимым: ведь при таких условиях существует опасность голой декларативности, широких обобщений на основе малочисленных и случайно подобранных фактов. Чтобы понять глубоко своеобразный и трудный язык образов неофициальной культуры прошлого, необходим детальный, кропотливый и тщательный анализ их, сосредоточенный на определенном, строго отграниченном и хорошо обозримом участке.

Поэтому мы и ограничиваем свою задачу раскрытием неофициальной народной культуры средневековья и Ренессанса в творчестве только одного представителя французского Возрождения — Франсуа Рабле.

Творчество Рабле представляется нам — и мы надеемся показать это уже в первой главе нашей работы — наиболее благодарным материалом для наших целей.

Вторая нация — народная Франция — и вторая народная культура Франции нашли в нем наиболее полное и притом наиболее чистое выражение. В творчестве Рабле обнаруживается яснее, чем у других представителей эпохи, то отсутствие буржуазной ограниченности, которое подчеркивал Энгельс в людях Ренессанса. Прогрессивность Рабле — это не относительная и ограниченная буржуазная прогрессивность, — она иного, более высокого качества. Это — народная прогрессивность, обеспечившая ему, как и Шекспиру и Сервантесу, историческое бессмертие. Этим и определяется наш выбор творчества Рабле, как своего рода ключа, открывающего нам доступ в своеобразный и темный пока для нас мир неофициальной культуры прошлого, притом как в идейное содержание, так и в специфическую форму этого мира.

Хотя творчество Рабле и отражает, как мы сказали, сравнительно наиболее полно народную культуру прошлого, — однако все же не всю эту культуру, т. е. не во всем ее объеме и многообразии. Этим определяется дальнейшее ограничение нашего предмета: Рабле отражает преимущественно смеховую народную культуру. Зато эта смеховая культура отражена у него и полно и глубоко; значение же смеховой культуры и ее удельный вес в целом народной культуры были в прошлом исключительно велики.

Дело в том, что в условиях средних веков только в форме смеха могли раскрываться народные точки зрения, народное мироощущение во всей его чистоте, со всем его радикализмом и бескомпромиссностью. Особенность неофициальной народной культуры в средние века состоит в том, что эта смеховая культура по преимуществу. Вне смеха народный протест — даже наиболее радикальный — облекался в средние века в религиозные формы. Всякая серьезность была тогда неизбежно проникнута религиозностью, хотя бы и еретической, была заражена ею. В распоряжении людей как бы вовсе не было тогда серьезных форм и категорий, серьезных слов и образов для выражения абсолютно свободного и трезвого народного самосознания, — только смех давал тогда формы, слова и образы для такого выражения. Серьезный тон слишком сросся с официальностью и, потому, был у народа под подозрением. Это был тон власти и насилия, страха и устрашения, запретов, осуждений, ложного благоговения и т. п. Смех же освобождал и очищал сознание от этого мрака средневековой серьезности.

Средневековый смех был не только наиболее адэкватной формой выражения для свободного, трезвого и критического народного сознания, но он был также, как мы подробно покажем в дальнейшем, существенно связан с материальным началом (производительной силой) и со становлением, развитием, сменой. Поэтому в горниле смеха, сжигавшего авторитарную и религиозно-идеалистическую старую серьезность готических веков, выплавлялась одновременно новая свободная и бесстрашная серьезность — научная и художественная. В средние века эта новая серьезность проходила

как бы внутриутробную стадию своего развития, — в эпоху Ренессанса она рождалась на свет. Но и здесь повивальной бабкой этой новой серьезности оставался с м е х. Мы увидим, что роман Рабле — это великолепный смеховой костер, на котором автор сжигает старую культуру, старое мировоззрение, старое напуганное самосознание человека — притом в самых его глубоких основах, — но из пепла этого смехового костра как феникс возрождается новая абсолютно трезвая и бесстрашная серьезность.

Выдвигая в нашем исследовании на первый план смеховую культуру средневековья, мы, разумеется, отнюдь не забываем других форм выражения народного самосознания и народного протеста как в средние века, так и в эпоху Ренессанса, не забываем прежде всего так называемой «еретической культуры» средневековья. Многочисленные и довольно разнородные движения, объединяемые этим термином, носят в основном ранне-буржуазный характер, но в отдельных ее течениях и формах были сильные народно-революционные элементы. Культура эта часто сближалась с народной смеховой культурой: они переплетались, смешивались и даже сливались в отдельных явлениях, но смеховая культура чище, радикальнее, глубже, она почти вовсе не подвергалась влиянию официальной культуры средневековья.

Далее, менее всего игнорируем мы «плебейско-мюнцеровскую оппозицию» и в узком и в более широком значении. «...В то время как буржуазия и дворянство еще ожесточенно боролись между собой, немецкая крестьянская война пророчески указала на грядущие классовые битвы, ибо в ней на арену выступили не только восставшие крестьяне — в этом не было ничего нового, — но за ними показались начатки современного пролетариата с красным знаменем в руках и с требованием общности имущества на устах»[1]. «Удивительно пестрая плебейская общественность» (Энгельс в письме к Лассалю) той эпохи и в том числе «начатки современного пролетариата» — это и есть в основном та самая социальная среда, которая была творческою средою смеховой культуры, хотя волны этой культуры

[1] Энгельс. Диалектика природы, ИМЭ, ГИЗ, 1931, стр. 108–109.

расходились широкими кругами далеко от этого своего центра, захватывая и иные, более широкие, социальные группы и прежде всего крестьянство. Носитель смеховой культуры — это тот самый народ, который восставал и бунтовал и в деревнях и на городских площадях. Смеховая культура была наиболее чистым и адэкватным выражением его стихийно-революционного самосознания и отлично сочеталась с революционным действием. В идеологическом отношении это смеховое самосознание народа, проникнутое стихийным материализмом и стихийной диалектикой, несравненно выше, чище и радикальнее, чем мюнцеровское или аналогичное ему религиозно-еретическое освящение революционного действия. Но необходимо правильное понимание этого народного смеха, его глубокого своеобразия, его особого качества, резко отличающего его от смеха последующих веков. Но такого правильного понимания буржуазная наука, конечно, дать не могла и не может.

Совершенно недопустимо видеть в народном смехе, радостном (но не только радостном) и глубоко оптимистическом, какое-либо выражение народного довольства, удовлетворительности, успокоения и примирения со своим положением. Это — грубейшее извращение сущности средневекового и ренессансного смеха. В этом смехе нет ни грана довольства, удовлетворенности существующим, примиренности с настоящим, — напротив, он глубоко враждебен всякой стабильности, всякой готовности и завершенности, он полон радости смен и обновлений, в нем — широчайшие утопические дали; это — разрыв со всем существующим строем и порядком, с господствующей правдой.

Смеющийся народ и восстающий народ — это один и тот же народ в разных, но внутренне единых формах своего проявления.

Значение смеха и его революционную роль в истории культуры великолепно понял и определил наш Герцен. В «Письмах из Франции и Италии» он писал:

«Смех имеет в себе нечто революционное... Смех Вольтера разрушил больше плача Руссо»[1]. В другом месте

[1] Герцен. Собр. Соч., т. VI, стр. 20.

Герцен писал: «Смех — одно из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще держится, бог знает, на чем, важной развалиной, мешая расти свежей жизни и пугая слабых... Смех — вовсе дело не шуточное, и мы им не поступимся. В древнем мире хохотали на Олимпе и хохотали на земле, слушая Аристофана и его комедии, хохотали до самого Лукиана. С IV столетия человечество перестало смеяться — оно все плакало, и тяжелые цепи пали на ум середь стенаний и угрызений совести. Как только лихорадка изуверства начала проходить, люди стали опять смеяться. Написать историю смеха было бы чрезвычайно интересно. В церкви, во дворце, во фронте, перед начальником департамента, перед частным приставом, перед немцем-управляющим никто не смеется. Крепостные слуги лишены права улыбки в присутствии помещиков. Одни равные смеются между собой.

Если низшим позволить смеяться при высших или если они не могут удержаться от смеха, тогда прощай чинопочитание. Заставить улыбнуться над богом Аписом значит расстричь его из священного сана в простые быки»[1].

Отметим, что в средние века народ смеялся и в храме (праздник глупцов, праздник осла, risus paschalis). Об особом характере и привилегиях средневекового смеха Герцен, конечно, ничего не говорит. Но общая концепция смеха у него во многом поражает своей глубиной и оригинальностью. Насколько эта концепция и глубже и вернее, чем идеалистическая и формалистическая теория смеха Жан-Поля, которая до сих пор еще остается основополагающей для всей буржуазной эстетики!

Наша работа в известной мере и является историей смеха, как ее понимал Герцен.

Смех вообще и в особенности смех Ренессанса самым существенным образом связан с ходом истории. Именно в форме смеха совершалось на определенных этапах живое восприятие этого хода, ощущение и осознание всемирно-исторических смен. «Большой смех» — мы

---

[1] Герцен. Собр. Соч., т. IX, стр. 118–119.

увидим, что есть большой смех, как есть «большая литература», «большой стиль» — это существенная реакция народа на движение истории. «Зачем так движется история? Затем, чтобы человечество смеясь расставалось со своим прошлым» (К. Маркс). Ярчайшим представителем исторически-смеющегося человечества был именно Рабле. Но приведем полностью соответствующее рассуждение К. Маркса, — оно для нас очень важно:

«...Борьба против немецкой политической современности есть борьба с прошлым современных народов, и память об этом прошлом все еще тяготит их. Для них поучительно видеть, как старый порядок, переживший у них свою трагедию, разыгрывает свою комедию в виде немецкого выходца с того света. Трагической была история старого порядка, пока он был предвечной силой мира, свобода же, напротив, — личной прихотью, другими словами: покуда он сам верил и должен был верить в свою справедливость. Покуда старый порядок, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только рождающимся, на его стороне было всемирно-историческое заблуждение, но не личное. Гибель его и была поэтому трагической.

Напротив, современный немецкий режим, этот анахронизм, яркое противоречие общепризнанной аксиоме, напоказ всему миру выставленное ничтожество старого порядка, больше лишь воображает, что верит в себя, и требует от мира, чтобы и тот воображал это. Если бы он действительно верил в свою собственную сущность, разве он стал бы ее прятать под призраком чужой сущности и искать своего спасения в лицемерии и софизмах? Современный ancien régime — скорее лишь комедиант миропорядка, действительные герои которого вымерли. История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда несет в могилу устарелую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия. Богам Греции, однажды уже трагически раненным насмерть в „Прикованном Прометее" Эсхила, пришлось еще раз комически умереть в „Разговорах" Лукиана. Зачем так движется история? Затем, чтобы человечество смеясь расставалось со своим прошлым. Этого

веселого исторического назначения мы требуем для политических властей Германии»[1].

Мы видим, что Маркс устанавливает особую, исключительную роль смеха в последнем фазисе развития всякой всемирно-исторической формы. В этом фазисе, следовательно, смех становится наиболее существенной и адэкватной формой осознания и выражения «исторического миропорядка», ибо этот миропорядок сам вступил в фазис комедии («...есть комедия»). Смех здесь не субъективная реакция, а объективное выражение того, что происходит в самом историческом процессе. В такие эпохи смех может стать ведущим началом не только в литературе, но и в мировоззрении.

Именно такой эпохой по преимуществу и было позднее средневековье и Ренессанс. Тысячелетний средневековый строй (социально-экономический и политический), средневековое мировоззрение, средневековая культура, весь средневековый уклад жизни уходили в прошлое. Это была величайшая смена в истории человечества, и человечество смеясь расставалось со своим прошлым. Смех был в этих условиях наиболее адэкватной формой восприятия всего мира, ибо весь средневековый мир от представлений о космосе до форм быта и одежды совершали комедию своего ухода с исторической сцены, освобождая место новому миру, который рождался под этот смех. Отсюда и глубокий универсализм этого смеха. Поэтому-то народная смеховая культура, существовавшая на протяжении всего средневековья (и продолжавшая, в известной мере, традиции римских народных сатурналий), в эпоху Ренессанса могла проникнуть в большую литературу и найти в ней завершение на высшем этапе идеологического развития.

Из приведенного рассуждения К. Маркса следует и очень важный методологический вывод: смех и смешное определяются их конкретным историческим содержанием. Нет и не может быть никаких формальных и общеобязательных — для всех эпох и классов — определений смешного. Но именно такие формальные определения и давала

[1] К. Маркс, К критике гегелевской философии права, Маркс и Энгельс, Соч., т. I, ИМЭ, Госиздат, 1928, стр. 402–403.

до сих пор эстетика и теория литературы. Изучалось формальное построение смехового образа и формальный же (оторванный от содержания) индивидуально-психологический механизм смеха (восприятия смешного). Формалистическое понимание смешного не изжито полностью и в советском литературоведении. Между тем смех есть социальная реакция на определенные исторические явления, на «всемирно-историческую форму» в ее последнем фазисе. Роль и функции смеха, его место в культуре и литературе, его связь с мировоззрением, степень его широты (универсализма), его конкретное содержание, его формы — все это резко меняется по эпохам и классам; особенно велика была роль смеха в народной культуре прошлого: здесь он был и шире и радикальнее всего, здесь он ничем не был ограничен.

Считаем необходимым повторить еще раз: смеховая культура средних веков и Ренессанса — это вовсе еще не вся народная культура этих эпох. Рядом с ней бытовали, конечно, многообразные формы несмехового фольклора: лирические народные песни, сказки, различные другие виды эпического народного творчества и т. д. И великие произведения большой литературы средневековья, несмотря на свое феодальное происхождение, несут на себе печать народа, в той или иной степени отражают его интересы и чаяния (ведь без этого они и не могли стать великими). Мы отнюдь не склонны преуменьшать силу, глубину, значение, подлинную народность всех многообразных видов несмехового фольклора. Но они-то как раз давно и хорошо известны и изучены. Более того, только они известны и изучены, между тем как грандиозный мир смеховой культуры до сих пор — белое пятно на карте народного творчества. Но именно смеховая культура оказала определяющее и обновляющее влияние на демократическую литературу Ренессанса и прежде всего на Рабле. Вот почему мы и сосредоточиваем на ней все свое внимание.

Нужно прибавить, что смеховая культура народа вовсе не отделена резкой гранью от других областей народного творчества. Напротив, между ними часто трудно провести границу. И это не только потому, что смех может вторгаться во все виды фольклора, но прежде всего потому, что самые основы

народной образности и народное мировоззрение, ее проникающее (специфическое отношение к времени и становлению, трезвый народный оптимизм и т. п.), общи всей народной культуре в ее отличии от официальной культуры господствующих классов. Вся народная культура при всем многообразии своих форм и жанров едина в своей основе. Но смеховая культура в средние века и в эпоху Ренессанса резче и обнаженнее всего выражала эти общие особенности народной образности и народного мировоззрения. Эта культура носила резко выраженный боевой характер, была во всех своих моментах полемически заострена против официальной культуры, исключительно четко размежевывалась с нею. Поэтому-то она и могла оплодотворить наиболее прогрессивную публицистику и сатиру эпохи Ренессанса. Существенное значение имел высокий удельный вес города и позднесредневекового пролетариата в развитии смеховой культуры.

В силу указанных особенностей смеховой культуры более глубокое изучение ее должно пролить новый свет и на все остальные области народной культуры прошлого, в том числе и на все уже известные виды фольклора. Вот почему мы и считаем, что наша работа, хотя она и сосредоточена только на явлениях смеховой культуры, касается в сущности всей народной культуры прошлого, так как на этих явлениях она пытается вскрыть основы народной образности и мировоззрения, общие всей народной культуре в ее целом.

* * *

В творчестве Рабле смеховая культура достигла своей вершины. После него начинается ее спад. В последующие века и самый характер смеха и его культурно-историческая роль резко меняются, а в 19-ом веке вторая народная культура, т. е. уже та культура, о которой говорил В. И. Ленин, в основе своей перестала быть смеховой: к тому времени сложились новые формы серьезности — научной и художественно-реалистической — серьезности, очищенной от авторитарности, от веры и от страха. Смех остался, конечно, существенной формой реагирования народа на отмирающее старое, но он перестал быть

ведущей формой народной культуры, а в связи с этим резко изменился и самый его характер. Поэтому смеховая культура прошлого, ее формы и образы во многом стали уже малопонятными, а официальная буржуазная наука и вовсе потеряла ключ к их пониманию.

Таким образом, на творчестве Рабле мы раскрываем и изучаем народную смеховую культуру на ее высшем ренессансном этапе. Нужно особо отметить, что на протяжении долгих веков своего развития до Рабле культура эта проявляла необычайную пластичность. Менее всего страдала она инертностью и застылостью своих форм, всегда отражавших меняющиеся условия исторического развития и требования народа. На ренессансной же ступени своего развития, в исключительно благоприятных условиях эпохи, культура эта не только раскрыла все свои возможности, но и приобрела существенно новые черты. Поэтому в нашей работе мы прослеживаем на творчестве Рабле, во-первых, средневековые традиции народной смеховой культуры и, во-вторых, ее существенно новый характер в условиях Ренессанса.

Так как в творчестве Рабле наиболее полно и ясно раскрываются все особенности и возможности смеховой культуры, то результаты, нами полученные, приобретают, как нам кажется, большое освещающее значение для понимания и соответствующих сторон в творчестве Шекспира, Сервантеса и других представителей Ренессанса, т. е. для постановки более широкой проблемы народных элементов в Ренессансе.

Таковы мотивы и основания для нашего выбора творчества Рабле и таковы вытекающие из этого выбора ограничения проблемы народной культуры средневековья и Ренессанса. Обоснованные ограничения не имеют ничего общего с односторонностью. Мы не претендуем на раскрытие всей картины, — мы хотим показать лишь определенную ограниченную часть ее, но ту именно часть, которая до сих пор почти вовсе не была освещена и значение которой в целом картины грубо недооценивалось.

Теперь другой вопрос: с какою полнотою и существенностью охвачено нами творчество Рабле при нашей постановке проблемы? Можно ли считать нашу работу монографией о Рабле?

Мы убеждены, что именно наша постановка проблемы и позволяет раскрыть как раз самое существенное в творчестве Рабле, впервые позволяет объяснить его глубокое своеобразие, его резкую непохожесть на других писателей и его неумирающее обаяние. Буржуазная раблезистика сосредотачивала свое внимание на тех сторонах творчества Рабле, которые укладывались в узкие рамки буржуазной концепции Ренессанса, т. е. изучала в сущности только официального Рабле, выделяя и акцентируя в его романе те эпизоды (а их и не так много), где проявляются обычные формы мышления мира, обычная образность и обычный стиль, общие у Рабле с рядовыми гуманистами, представителями буржуазного Ренессанса (такие, например, эпизоды, как Телем, Письмо Гаргантюа к Пантагрюэлю, воспитание героев и т. п.). Образность этих эпизодов укладывалась и в рамки буржуазных эстетических представлений 19-го века. Своеобразная же образность неофициальной смеховой культуры, составляющая сущность романа Рабле, в лучшем случае отодвигалась на задний план, как нечто несущественное и чуждое. С точки зрения буржуазной эстетики, повторяем, к ней и не могло быть никакого подхода. «Грубый натурализм», «вульгарный реализм», «низкая балаганная комика», «обнаженный физиологизм», а то и просто «порнография» — так определяли обычно основную массу образов Рабле, т. е. — с нашей точки зрения — именно самую сущность его образности. Нет ничего ложнее и нелепее подобных определений! Доказательству этого посвящена вся наша работа. В старом, еще относительно прогрессивном буржуазном литературоведении в основе подобных определений образности Рабле лежало честное непонимание, неизбежная ограниченность буржуазной точки зрения. В настоящее же время в основе подобных определений прямо лежит нарочитое и злостное искажение, клевета на народную образность прошлого со стороны реакционной буржуазии. Всего несколько лет тому назад в Южно-Африканском союзе реакционное правительство Смэтса запретило роман Рабле, как... порнографическое произведение. Между тем всем известно, что действительно порнографическая литература — притом извращенно порнографическая — отнюдь не запрещается в странах растленного буржуазного Запада, а напротив — весьма

поощряется, и Южно-Африканский союз, конечно, наводнен такой литературой. Но реакционеры из клики Смэтса сумели понять живую революционизирующую действенность образов Рабле и потому именно и оклеветали его.

Повторяем: образы народной смеховой культуры исполнены глубокого идеологического смысла, выражают особую революционную концепцию становящегося, вечно неготового мира, диаметрально противоположную официальным концепциям господствующих классов, но нужно научиться понимать своеобразный и трудный язык этих образов, не модернизируя и не опошляя его. Для этого пока еще почти ничего не сделано.

И вот мы глубоко убеждены, что наша постановка проблемы, наша точка зрения и позволяет охватить в творчестве Рабле самое существенное и охватить наиболее полно. В этом отношении наша работа является монографией о Рабле.

Но построение ее необычно для монографии об отдельном авторе: нет привычных разделов, посвященных эпохе, биографии и т. п. Построение у нас всецело определяется проблемой: именно она — проблема народной культуры — является организующим центром для всего материала работы. Этой проблемной сосредоточенностью объясняется и отсутствие в работе всего того, что мало существенно и хорошо известно (о Рабле как раз хорошо известно то, что мало существенно). Мы воспользовались правом специального исследования не повторять, без крайней нужды, уже сказанного другими и уже известного. Мы предлагаем новую концепцию на новом материале. Поэтому, мы не хотели бы, чтобы нашей работе ставили в упрек отсутствие в ней таких положений и фактических сведений, которые имеются в ходячих монографиях о Ренессансе или даже в учебниках, но которые нам для наших специальных целей не нужны.

Это не значит, конечно, что в нашей работе нет эпохи, нет существенных биографических данных и т. п., напротив, они есть и показаны с новой стороны, но они не выделены в особые очерки и не носят характера каких-то справок (читатель может навести подобные справки в соответствующих работах). Историческая обстановка, социально-экономические, политические и иные факты, которые мы считаем существенными для наших

целей, рассеяны по всей работе, пронизывают всю ее, располагаясь вокруг того же проблемного стержня нашего исследования и, как нам кажется, органически сочетаясь с литературным материалом анализируемых образов. Мы тщательно избегали вводить ненужный для наших прямых целей и, потому, мертвый осведомительный материал.

Наше введение носит общий и несколько декларативный характер, но это неизбежно для введения. Последующее изложение дает, как мы надеемся, достаточный материал для конкретизации и обоснования выставленных здесь общих положений. В заключении нам хотелось бы еще раз подчеркнуть з н а ч е н и е выдвинутой нами проблемы.

За пределами буржуазного литературоведения, как мы уже говорили, остались целые громадные области неосвоенного и даже просто неведомого материала, к которым не было никакого подхода, не было приступа с позиций буржуазной идеологии даже и в относительно прогрессивный период ее развития. Современная же реакционная буржуазная наука менее всего способна и склонна расширять и с с л е д о в а т е л ь с к о е п о л е в области гуманитарных дисциплин. Фаустовской неутолимой жажды все новых и новых познаний давно уж и в помине нет. Напротив, догнивающая буржуазия предпочитает теперь меньше видеть и меньше знать, она смертельно боится всего нового. В области гуманитарных наук современного Запада поражает полное отсутствие всяких открытий существенно нового материала, каких-нибудь новых сторон в изучаемом объекте. Правда, в кропотливой и мелочной фактографии нет недостатка: к выуживанию всяких мелких биографических фактов, бытовых подробностей, третьестепенных источников — вот к чему сводятся все «открытия» современных западных литературоведов, в конце концов — к бесплодному ковырянию на давным-давно открытых и уже затоптанных участках. «Пафос» реакционного литературоведения, как мы уже говорили в начале нашего введения, — в переосмыслении и в переоценке с т а р о г о материала, причем никаких новых сторон и моментов в нем не раскрывается, — он только искажается и запутывается; стремятся не к расширению его, а напротив, — к сужению

уже известного, к замалчиванию, затушевыванию, нарочитому забвению; в результате мир и культура застывают, нивелируются, обедняются.

В противовес этому советская наука — самая передовая наука в мире, владеющая т в о р ч е с к и м марксистско-ленинским методом, — полна пафоса открытия и освоения н о в о г о. «...Для м а т е р и а л и с т а мир богаче, живее, разнообразнее, чем он кажется, ибо каждый шаг развития науки открывает в нем новые стороны». (В. И. Ленин).

Мы считаем, что в области изучения народной культуры прошлых эпох для советской науки и открываются такие новые, совершенно еще не освоенные стороны духовной жизни народов. Необходимость этого изучения назрела. Проблема народной культуры приобретает сейчас особую актуальность: без ее разрешения нельзя до конца преодолеть ложное представление о каком-то прямолинейном развитии культуры в прошлом, об «едином потоке» ее. Ведь конкретно, на хорошо изученном материале, мы знаем до сих пор для средних веков только феодальную культуру и ранне-буржуазную культуру городов, вызревавшую в ее недрах. Хотя в своей борьбе с феодализмом эта последняя культура и отвечала в известной мере интересам народа и использовала — в процессе этой борьбы — элементы народной культуры, — но сама она по своей природе никогда не была народной культурой в точном смысле и никогда с нею до конца не сливалась.

Игнорирование народной культуры средневековья и Ренессанса приводит к искажению всех перспектив исторического развития литературы. Целый ряд важных проблем получает неправильное разрешение, и дальнейшая продуктивная разработка этих проблем становится невозможной.

Прежде всего это касается проблемы р е а л и з м а, его истории и теории. Дело в том, что народная смеховая культура средневековья г л у б о к о р е а л и с т и ч н а, но это — реализм особого типа (мы, несколько условно, называем его «г р о т е с к н ы м»). Сущность его сводится к следующему: образ в таком реализме стремится изобразить явление жизни в его развитии, как незаконченную метаморфозу, стремится захватить — в одном образе — сразу оба полюса становления — и старое

и новое, и смерть и рождение, и отрицание и утверждение, и низ и верх, и изнанку и лицо; и тон такого образа был двойственным: в нем были неразрывно слиты и брань и хвала, и проклятие и благословение, и уничтожающая насмешка и ликующая радость.

Этот глубоко своеобразный тип реализма остался за пределами литературоведения. Между тем реалистическою образностью этого типа человечество жило на протяжении долгих тысячелетий (аналогичный тип образности характерен и для народной античности и для народных культур Востока). Советское литературоведение также не знает этого типа реалистической образности и начинает историю реализма с буржуазного реализма Ренессанса. Это — грубое искажение исторических перспектив. Лучшее в ренессансном реализме уходит своими корнями в плодоносную почву могучей народной культуры, в ее реализм. Более того, и на последующих этапах развития буржуазного реализма на Западе все наиболее значительные и прогрессивные его явления — реализм Вольтера, Дидро, Свифта, Фильдинга, Стерна, Бальзака — отражают влияние народной реалистической культуры, без понимания которой невозможно правильное построение истории реализма.

Наша работа в значительной мере и посвящена раскрытию этого особого типа народного реализма в творчестве Рабле и попытке определить его место в истории реализма Запада.

Существенное значение имеет проблема народной культуры и для истории и теории романа — этого ведущего жанра новой литературы. Буржуазное литературоведение дает ложную концепцию этого жанра и его происхождения: роман рассматривается как сугубо книжный жанр, притом по своему происхождению и по своей природе риторический. Истоки его ищут в поздне-античной риторике и в церковной литературе. В советском литературоведении до сих пор еще имеет хождение гегелевская концепция романа («роман — буржуазная эпопея»), концепция, хотя и менее реакционная, но все же неверная. Между тем подлинные корни романа глубоко уходят именно в народную культуру (уже и на античной стадии), в ней — в народной культуре — источник и специфической народной образности и специфического романного стиля. И наиболее прогрессивная

линия в развитии западно-европейского романа всегда сохраняла связь со своим материнским лоном — с народной культурой. Изучение этой последней позволит поставить проблему романа на правильную почву.

Особое значение имеет поставленная нами проблема для расширения нашего эстетического кругозора. Узость и формалистичность буржуазной идеалистической эстетики со всею яркостью обнаруживаются именно на проблеме народной культуры прошлого. Тысячелетиями развивавшаяся народная образность (гротескный реализм) совершенно не укладывается в рамки этой эстетики, более того, — отрицает самые основы ее. Изучение народной культуры позволит лучше понять историческую и классовую обусловленность представлений об эстетическом.

Наконец, большое и существенное значение имеет наша проблема, как нам кажется, и для истории философии. Народная культура характеризуется не только стихийным материализмом, но и стихийной образной диалектикой. Как строго научный метод материалистическая диалектика стала возможной лишь в результате определенных успехов естествознания, указанных Энгельсом (открытие клеточного строения организма, учение о сохранении и превращении энергии, учение Дарвина), но стихийная диалектика в своеобразной образной форме является ведущей чертой народной культуры. В основе ее лежит стремление последовательно воспринимать и изображать мир и все его явления под углом зрения постоянного уничтожения и возникновения, смерти и рождения, непрерывной борьбы нового со старым; мы найдем здесь и чрезвычайно интересные формы образного отрицания, слитого с утверждением.

Народная культура с ее материализмом и образной диалектикой революционизировала философское и научное сознание творцов Ренессанса и оказала могучее влияние на мышление таких его представителей, как Галилей, Джордано Бруно, Кардано, Николай Кузанский, Бэкон и др.

В заключение считаем необходимым отметить следующее: в прошлом нашей великой Родины существовала глубоко оригинальная и могучая народная смеховая культура.

Следы ее влияния мы находим уже в летописях, проповедях и житиях киевского периода; эти влияния усиливаются в литературе XVI и XVII веков; и в последующие эпохи народный смех и его специфические формы продолжали оказывать влияние на большую литературу: достаточно назвать Гоголя. Но проблема русской народной культуры прошлого — слишком большая и ответственная проблема, чтобы ее можно было трактовать попутно. Поэтому мы и не сочли возможным касаться этой проблемы в настоящей работе.

Наше исследование является, разумеется, только первым шагом в большом и трудном деле изучения народной культуры средневековья и Ренессанса. Нужна еще большая и коллективная работа на более широком материале. Эта последующая работа исследователей, может быть, многое изменит и исправит в результатах нашего скромного начинания. Но первый шаг надо было сделать.

Глава 1

* С. 16, стр. 35. *Вст.*: буржуазной
* С. 17, стр. 15. *Испр.*: народной культуры
* С. 17, стр. 18. *Испр.*: всего
* С. 17, стр. 27. *Вст.*: и завершителем
* С. 17, стр. 35. *Испр.*: довольно большой по размерам
* С. 18, стр. 2. *Вст.*:

Названная нами статья А. Н. Веселовского о Рабле дает в корне неправильную концепцию его творчества, вытекающую, в конечном счете, из ложной, реакционной методологии ее автора.

Вот основные, с нашей точки зрения, ошибки в концепции Веселовского.

1. Движение раннего французского Ренессанса рассматривается Веселовским как некое единое движение, охватывавшее людей всех сословий и положений — от короля до крестьянина; классовая борьба эпохи им не раскрывается.

2. В своем объяснении основного характера романа Рабле, его генезиса и эволюции Веселовский на первый план выдвигает узкие конъюнктурные моменты политики королевского двора и различных группировок представителей господствующих классов (феодального дворянства и верхов служилого сословия и буржуазии); роль народа и его особая позиция вовсе не учтены. Так, оптимизм Рабле его первого периода (до октября 1534) объясняется Веселовским наивной верой в победу гуманизма в условиях его поддержки двором и дружбы с деятелями религиозной Реформы, а изменения в мировоззрении и в тоне Рабле в последующих книгах романа объясняются поражением гуманизма в результате изменения политики королевского двора и разрыва с деятелями Реформы. Но такие переживания, как наивная вера и разочарование, глубоко чужды могучей стихии раблезианского смеха, а такие события, как перемены в политике двора и различных групп внутри господствующих классов, для этого смеха, проникнутого тысячелетнею мудростью смен и обно|влений, имели не больше значения, чем буря в стакане воды или увенчания и развенчания шутов во время римских сатурналий и европейских карнавалов. Оптимизм Рабле — народный оптимизм, и всякие надежды и разочарования, связанные с ограниченными возможностями эпохи, — только обертоны, едва и едва звучащие; у Веселовского же они превращаются в основные тона.

3. Веселовский не понимает особого характера и революционной природы народного смеха, звучащего в творчестве Рабле. Он почти вовсе не знает смеющегося средневековья и недооценивает тысячелетних традиций народной смеховой культуры. Смех Рабле Веселовский воспринимает как выражение примитивной, элементарной, почти животной жизнерадостности «выпущенного на волю деревенского мальчишки»[1].

4. Веселовский знает, в сущности, только официального Рабле. Он анализирует в его романе лишь те периферийные моменты, которые отражают такие течения, как гуманистический кружок Маргариты Ангулемской, движение ранних реформаторов и т. п. Между тем творчество Рабле в своей основе выражает наиболее радикальные интересы, чаяния и мысли угнетенного народа, который не солидаризовался до конца ни с одним из относительно прогрессивных движений дворянского и буржуазного Ренессанса.

5. В согласии со всей буржуазной раблезистикой Веселовский на первый план выдвигает телемский эпизод, делая его своего рода ключом к мировоззрению Рабле и по всему его роману. Между тем Телем вовсе не характерен ни для мировоззрения, ни для системы образов, ни для стиля Рабле. Хотя в этом эпизоде и есть народно-утопический момент, но в основном Телем связан с дворянскими течениями Ренессанса; это не народно-праздничная, а придворно-праздничная гуманистическая утопия, от которой веет больше придворным кружком принцессы Маргариты, чем народной карнавальной площадью. Телем, в этом отношении, выпадает из системы раблезианской образности и стиля. Но именно поэтому буржуазная наука и придает ему такое значение. *

Таковы основные ошибки Веселовского. Его ложная концепция определила трактовку творчества Рабле в наших университетских курсах и в популярных обзорах по литературе Ренессанса. Влияние этой концепции, к сожалению, не изжито и до сих пор.

---

[1] См. более подробную критику этого образа Веселовского в гл. 3-ей, стр. 206–208.

* С. 18, стр. 7. *Испр.*: статья

* С. 18, стр. 9. *Вст.*: наконец, посвященная Рабле глава в «Истории французской литературы» (изд. Акад. Наук СССР), написанная А. К. Дживелеговым и также не ставящая себе исследовательских целей,

* С. 18, стр. 14. *Вм.*: реалистического романа — *испр.*: реализма и народного творчества. *Вст. сн.*: Книга Е. М. Евниной «Франсуа

Рабле» вышла уже после окончания нашей работы; она ничего не меняет в наших утверждениях.

* С. 19, стр. 5. *Вм.*: В центре всей исследовательской работы ~ теоретическое понимание реализма — *испр.*:

Мы уже говорили во введении о том громадном значении, какое творчество Рабле имеет для истории и теории реализма; причем оно важно не только само по себе, — оно прежде всего важно как ключ к правильному пониманию тысячелетий развития народной культуры, выработавшей особый тип реализма, который оказал огромное влияние на последующее развитие этого творческого метода.

Эта реалистическая народная культура имела в средние века две основных формы своего выражения:

1. устный смеховой фольклор, зрелищно-словесный по своему характеру;

2. письменная, большей частью анонимная, литература средних веков смехового характера — пародии всякого рода, diz, débats и т. п.; письменная литература эта — и на латинском и на народных языках создавалась под непосредственным влиянием смехового фольклора и, потому, является главным источником наших знаний об этом последнем. Литературу эту мы, условно, называем по ее методу гротескным реализмом, хотя источником этого метода является, конечно, тот же смеховой фольклор.

* С. 19, стр. 34. *Вст.*: Западного

* С. 19, стр. 35. *Вст.*: Критический анализ его утверждений, кстати очень типичных, позволяет нам раскрыть предварительно и наше понимание реализма Рабле и его подлинных источников.

* С. 21, стр. 2. *Испр.*: гротескный

* С. 21, стр. 27. *Вст.*: смехового

* С. 21, стр. 28. *Испр.*: гротескного

* С. 21, стр. 34. *Испр.*: гротескного

* С. 21, стр. 35. *Вст.*: смехового

* С. 21, стр. 38. *Испр.*: гротескного

* С. 22, стр. 4. *Испр.*: гротескного

* С. 22, стр. 20. *Испр.*: гротескного

* С. 22, стр. 35. *Испр.*: гротескных

* С. 22, стр. 36. *Вст.*: Все дело в том, что Берковский знает только высокое официальное средневековье с его церковностью, догматизмом и мрачным аскетизмом, средневековье, отделенное резкою гранью от Ренессанса; на фоне этого средневековья он и воспринимает Рабле.

Но Берковский (и здесь он менее всего одинок) совершенно игнорирует другое — народное средневековье, глубоко демократическое, стихийно материалистическое, необузданно-веселое и жизнерадостное и в то же время беспощадно трезвое и критическое, игнорирует смеющееся средневековье. Свое выражение это средневековье и находило в народно-праздничных формах смехового фольклора и полуфольклорных формах гротескного реализма.

* С. 22, стр. 37. *Испр.*: гротескный

* С. 23, стр. 13. *Вст.*: Именно в этих традициях гротескного реализма и лежат, в частности, соответствующие пародийные снижения рыцарской идеологии и рыцарского церемониала в «Дон-Кихоте».

* С. 23, стр. 14. *Испр.*: гротескного

* С. 23, сн. 5. *Испр.*: гротескного

* С. 23, стр. 24. *Испр.*: гротескный

* С. 23, стр. 31. *Испр.*: гротескный

* С. 23, стр. 31. *Вст. сн.*: Этот гротескный реализм, как мы уже говорили, является не чем иным, как отражением (иногда преломленным) в письменной литературе народной смеховой культуры.

* С. 23, стр. 34. *Испр.*: этого

* С. 24, стр. 3. *Испр.*: гротескном

* С. 24, стр. 6. *Испр.*: гротескного

* С. 24, стр. 8. *Вст.*: поставив на службу актуальным задачам эпохи.

* С. 24, стр. 22. *Испр.*: гротескного

* С. 24, стр. 28. *Испр.*: гротескный

* С. 24, стр. 29. *Вст.*: смехового

* С. 24, стр. 31. *Испр.*: гротескный

* С. 25, стр. 2. *Испр.*: гротескного

* С. 25, стр. 4. *Испр.*: гротескный

* С. 25, стр. 5. *Вст.*: смехового

* С. 25, стр. 7. *Испр.*: гротескного

* С. 25, стр. 30. *Испр.*: гротескного

* С. 25, стр. 31. *Вст.*: т. е. народной культуры

* С. 26, стр. 4. *Испр.*: гротескного

* С. 26, стр. 6. *Испр.*: гротескном

* С. 26, стр. 32. *Вст.*: Материально-телесное начало здесь — начало праздничное, пиршественное, ликующее и всенародное («пир на весь мир»).

* С. 26, стр. 34. *Испр.*: гротескного

* С. 26, стр. 38. *Испр.*: гротескном

* С. 27, стр. 8. *Испр.*: гротескного
* С. 27, стр. 9. *Испр.*: гротескного
* С. 27, стр. 11. *Испр.*: гротескный
* С. 27, стр. 13. *Испр.*: гротескный
* С. 27, стр. 16. *Испр.*: гротескного
* С. 27, стр. 21. *Испр.*: гротескном
* С. 27, стр. 29. *Испр.*: производительные
* С. 27, стр. 31. *Испр.*: гротескный
* С. 27, стр. 32. *Испр.*: средневековая
* С. 27, стр. 37. *Испр.*: производительных
* С. 28, стр. 6. *Испр.*: нет
* С. 28, стр. 7. *Вм.*: совершенно определенный — *испр.*: производительный
* С. 28, стр. 9. *Испр.*: гротескный
* С. 28, стр. 10. *Вст.*: или телесное лоно
* С. 28, стр. 11. *Испр.*: средневековая
* С. 28, стр. 19. *Испр.*: гротескного
* С. 28, стр. 19. *Вст.*: смехового
* С. 28, стр. 21. *Испр.*: производительный
* С. 28, стр. 24. *Вст.*: источник вечного обновления
* С. 28, стр. 28. *Вм.*: в том числе ~ земледельческом смысле — *испр.*: материально-телесному началу
* С. 28, стр. 28. *Испр.*: гротескной
* С. 29, стр. 4. *Испр.*: гротескного
* С. 29, стр. 10. *Испр.*: народный
* С. 29, стр. 12. *Искл.*: готический
* С. 29, стр. 15. *Испр.*: средневековых
* С. 29, стр. 22. *Испр.*: гротескный
* С. 29, стр. 25. *Испр.*: гротескная
* С. 30, стр. 6. *Испр.*: производительные
* С. 30, стр. 19. *Искл.*: готического
* С. 30, стр. 30. *Вст.*: Сложность ренессансного реализма до сих пор еще не раскрыта. В нем скрещиваются два типа образной концепции мира: гротескная и новая, собственно буржуазная концепция неподвижного готового и распыленного бытия. Для ренессансного реализма характерны перебои этих двух противоречивых линий восприятия материального начала. Растущее, неисчерпаемое, неуничтожаемое, избыточное, все несущее материальное начало жизни, начало вечно смеющееся, все развенчивающее и все обновляющее, противоречиво сочетается с измельченным, эгоистически разъединенным и косным «материальным началом» в быту классового общества.

Берковский видит только второе косное начало материального быта и потому дает искаженную картину ренессансного реализма.

Мы остановились так подробно на критике воззрений Берковского не только потому, что он делает последовательную попытку построения историко-систематической типологии реализма, но и потому, что проявленное им полное пренебрежение и игнорирование явлений добуржуазного реализма характерно почти для всего нашего литературоведения. У нас почти установилось начинать историю реализма с эпохи Ренессанса. За бортом истории и теории реализма остается реализм фольклора и развивавшийся под его непосредственным влиянием гротескный реализм. Это искажает все исторические перспективы развития реализма, делает бесплодным все попытки историко-систематической типологии его. Игнорирование фольклорного и гротескного реализма исключает возможность правильного понимания не только ренессансного реализма, но и целого ряда очень важных явлений последующих стадий реалистического развития. Все поле реалистической литературы последних трех веков ее развития буквально усеяно обломками гротескного реализма, которые иногда оказываются не только обломками, а проявляют способность к новой жизнедеятельности. Все это в большинстве случаев — гротескные образы, либо вовсе утратившие, либо ослабившие свой положительный полюс, свою связь с универсальным целым становящегося мира. Понять действительное значение этих обломков или этих полуживых образований можно только на фоне гротескного и фольклорного реализма.

* С. 30, стр. 32. *Испр.*: гротескном

* С. 30, стр. 32. *Вст.*: и смеховом фольклоре

* С. 30, стр. 36. *Испр.*: гротескного

* С. 30, стр. 38. *Испр.*: гротескного

* С. 31, стр. 1. *Испр.*: этих специфических телесных образов

* С. 31, стр. 12. *Вм.*: Необходимо предварительно коснуться специфического о б р а з а т е л а ~ на предварительном определении ф о л ь к л о р н о г о г р о т е с к а. — *испр.*:

Итак, проблема Рабле и особого типа раблезианской образности, как мы видим, в нашем литературоведении до сих пор еще по-настоящему не поставлена. Не понятно исключительно к л ю ч е в о е значение его творчества, раскрывающего нам, при правильном его изучении, громадный и глубоко своеобразный мир народной смеховой культуры средневековья и Ренессанса.

Эта смеховая культура — как смеховой фольклор, так и отражающая его полуфольклорная письменная литература гротескного реализма — характеризуется особой образной концепцией мира и человека

(и прежде всего — тела), которую мы условно называем г р о т е с к н о й к о н ц е п ц и е й. Критика воззрений Берковского прямо подвела нас к ней. Сущность гротескной концепции во всей ее полноте может раскрыться нам только в дальнейшем; здесь же мы дадим ее предварительную характеристику.

* С. 33, стр. 26. *Вст.*: к рождающему и поглощающему лону

* С. 34, стр. 6. *Вм.*: сознания — *испр.*: развития

* С. 34, стр. 28. *Вм.*: готического и Ренессансного — *испр.*: гротескного

* С. 35, стр. 7. *Испр.*: гротескного

* С. 35, стр. 9. *Вст.*: (в особом жанре эксцентриков, например)

* С. 35, стр. 11. *Испр.*: гротескного

* С. 36, стр. 23. *Испр.*: гротескного

* С. 36, стр. 31. *Испр.*: гротескного

* С. 37, стр. 19. *Фрагмент*: Концепцию тела готического реализма, унаследованную Ренессансом ~ оставаться в согласии друг с другом красота и реализм — "эмансипированная плоть"» (стр. 58). — *исключен.*

* С. 37, стр. 31. *Испр.*: гротескный

* С. 37, стр. 38. *Испр.*: гротескного

* С. 38, стр. 3. *Вм.*: готического реализма и к соответствующим явлениям — *испр.*: средневековой и

* С. 38, стр. 8. *Испр.*: средневекового

* С. 38, стр. 12. *Испр.*: средневекового

* С. 38, стр. 15. *Вст.*: Но при этом сущность гротеска понимается нами совсем по-другому, чем у романтиков.

* С. 38, стр. 27. *Испр.*: смехового фольклора и средневекового

* С. 38, стр. 36. *Вм.*: не установлены — *испр.*: точно не определялись

* С. 39, стр. 8. *Испр.*: гротескного

* С. 39, стр. 16. *Испр.*: гротескного

* С. 40, стр. 2. *Испр.*: средневекового и Ренессансного

* С. 40, стр. 8. *Испр.*: средневекового гротескного

* С. 40, стр. 19. *Испр.*: гротескном

* С. 40, стр. 23. *Испр.*: гротескного

* С. 40, стр. 25. *Вст.*: Необходимо прибавить, что все буржуазные теоретики трактуют гротеск как некую вневременную эстетическую категорию в полном отрыве от исторического содержания и социальных функций гротескного образа.

* С. 40, стр. 29. *Испр.*: средневекового

* С. 41, стр. 12. *Фрагмент*: В нашем литературоведении в применении к реализму ~ но в нем менее всего повинен буржуазный строй. — *исключен.*

* С. 41, стр. 22. *Испр.*: гротескного

* С. 42, стр. 3. *Испр.*: гротескном

* С. 42, стр. 8. *Испр.*: гротескного

* С. 42, стр. 16. *Вм.*: Наша предварительная, несколько абстрактная и упрощенная, характеристика гротескного реализма ~ мы покажем, что это вовсе не так. — *испр.*:

Литература так называемого «бытового реализма» XVII века (Сорель, Скаррон, Фюретьер) наполнена такими образами остановленного гротеска, т. е. гротеска, изъятого из времени, из потока становления и, потому, или застывшего в своей двойственности или расколовшегося надвое. Буржуазные ученые (например, Ренье) склонны толковать это как начало реализма, как первые его шаги. На самом же деле все это — только омертвевшие и — иногда — почти обессмысленные осколки могучего и глубокого народного реализма.

Нужно еще раз подчеркнуть, что гротескный образ очень далек от натурализма.

* С. 42, стр. 21. *Испр.*: гротескного

* С. 43, стр. 22. *Фрагмент*: Мы остановились так подробно на критике воззрений Берковского ~ можно только на фоне готического и фольклорного реализма — *исключен.*

* С. 43, стр. 24. *Искл.*: комика и

* С. 43, стр. 26. *Испр.*: гротескного

* С. 43, стр. 26. *Испр.*: народный

* С. 43, стр. 30. *Вм.*: Готика и фольклор — *испр.*: гротескный реализм

* С. 43, стр. 32. *Испр.*: гротескное

* С. 43, стр. 33. *Испр.*: этом

* С. 43, стр. 38. *Испр.*: гротескный

* С. 44, стр. 4. *Испр.*: гротескном

* С. 44, стр. 10. *Испр.*: гротескный

* С. 44, стр. 16. *Испр.*: гротескному

* С. 44, стр. 21. *Испр.*: гротескного

* С. 44, стр. 22. *Вм.* фольклорный и готический — *испр.*: народный гротескный

* С. 44, стр. 33. *Испр.*: гротескных

* С. 44, стр. 37. *Испр.*: гротескного

* С. 45, стр. 1. *Испр.*: средневекового

* С. 45, стр. 11. *Испр.*: гротескного

* С. 45, стр. 22. *Вст. сн.*: Другое дело — сатира, перешедшая снова на службу народу.

* С. 45, стр. 23. *Вст.*: конкретной

* С. 45, стр. 29. *Вст*: разложения смеха

* С. 45, стр. 30. *Испр.*: гротескного

* С. 45, стр. 38. *Испр.*: гротескного

* С. 46, стр. 15. *Испр.*: гротескного

* С. 46, стр. 15. *Искл.*: в высшей степени

* С. 46, стр. 25. *Испр.*: гротескного

* С. 46, стр. 35. *Испр.*: гротескного

* С. 47, стр. 6. *Вст.*: Реализм Бальзака определяется, конечно⟨,⟩ не только — и не столько — традициями народного реализма, но прежде всего условиями эпохи и того этапа в развитии буржуазного класса, выразителем которого он был. Но только благодаря традициям народного реализма он сумел преодолеть, хотя и не до конца, ограниченность этих условий, подняться до более глубокой и широкой концепции противоречиво становящегося мира.

Вообще же буржуазный реализм характеризуется новым типом критицизма, резко отличным от смехового критицизма народной культуры. Этот новый критицизм — трезвый, но сухой и несколько абстрактный, лишенный положительного полюса, лишенный чувства целого и радости смен. Трезвость и положительный пафос разъединились. Поэтому буржуазная революционная героика не могла облекаться в трезвую сухость этой реалистической формы, а заимствовала у прошлого чужие одежды — римские или ветхозаветные.

Только на новой народной почве, на высшей ступени общественного и идеологического развития — в социалистическом реализме — беспощадная трезвость и высший положительный пафос могли органически воссоединиться.

* С. 47, стр. 9. *Испр.*: гротескного

* С. 47, стр. 29. *Вм.*: В уже указанном нами сборнике по истории европейского реализма ~ и в западном литературоведении вопросы готического реализма изучены очень мало и поверхностно. — *испр.*:

В этих работах поражает иногда ограниченность и узость исторических перспектив развития реализма в прошлом, отсутствие исторической дали. Все упирается, как в какую-то глухую стену, в эпоху Ренессанса, за которой предполагаются лишь какие-то случайные и сомнительные явления реализма. Такая ограниченность исторического кругозора искажает понимание и явлений реализма нового времени, которые при расширенном кругозоре будут выглядеть совершенно иначе.

Нечего и говорить, что в западном литературоведении вопросы гротескного реализма изучены очень мало и поверхностно.

* С. 48, стр. 4. *Испр.*: гротескного

* С. 48, стр. 11. *Испр.*: гротескного

* С. 48, стр. 12. *Испр.*: гротескных

* С. 48, стр. 13. *Вст.*: Ведущая тенденция медиэвистических работ, посвященных гротескному реализму (преимущественно средневековой пародийной литературе), — вытравить революционную сущность этого реализма, свести его явления к чему-то маловажному, к простым курьезам. Иногда ограничиваются узко-филологическим и формалистическим анализом. Буржуазная медиэвистика не видит и не понимает, что в явлениях гротескного реализма перед нами раскрывается громадный и принципиально иной мир народной культуры, несоизмеримый с миром официального высокого средневековья. Отдельных медиэвистических работ мы коснемся дальше на своем месте.

* С. 48, стр. 14. *Испр.*: несколько

* С. 48, стр. 23. *Вм.*: В общем громадный в значительной части филологически уже обработанный материал готического реализма нуждается в принципиальном и методологически правильном изучении с точки зрения проблем истории реализма. — *испр.*:

В общем же большой и в значительной части филологически уже обработанный материал гротескного реализма нуждается еще в расширении и в принципиальном и методологически правильном изучении с точки зрения проблем народной культуры и истории реализма.

Далее вст.: Разобранные нами формы смехового фольклора и гротескного реализма являются выражением н а р о д н о й к у л ь т у р ы средних веков и Ренессанса. Наш предварительный анализ этих форм позволяет уже увидеть их глубокое несходство с формами официальной культуры господствующих классов, правильнее сказать — их п р о т и в о п о л о ж н о с т ь этим последним.

В чем же эта противоположность? И на этот вопрос мы можем дать пока только предварительный ответ. Основная тенденция, проникающая все формы о ф и ц и а л ь н о й культуры прошлого, — воспринять и изобразить мир и все явления как что-то неизменное и застывшее, готовое и завершенное. Эти формы неспособны отразить становление, «вечное движение жизни», «вечный процесс разрушения и созидания». Только п о в е р х н о с т н о е движение и о т н о с и т е л ь н ы е смены доступны языку форм официальной культуры. Проникающие эти формы тенденции к стабилизации, к у в е к о в е ч е н и ю наличного готового бытия, наличной истины и существующих

общественных отношений, отвечают, конечно, только интересам господствующих классов[1].

В противоположность этому, разобранные нами формы смехового фольклора и гротескного реализма воспринимают и изображают мир и все его явления — в том числе и господствующий строй и господствующую истину — под знаком вечного движения, вечной смерти и рождения, вечной смены и обновления, притом — и в этом их глубокое своеобразие — они стремятся уловить и изобразить этот процесс становления, смерти и рождения не только в целом мира, но и в пределах каждого отдельного его явления (двутелые образы). Все эти формы проникнуты глубокой радостью смен и обновлений, которая абсолютно чужда, конечно, мироощущению господствующих классов.

Эта противоположность двух культур — официальной и народной ⟨—⟩ в их отношении к становлению сочетается и с противоположностью в их отношении к материи. Официальная культура идеалистична: субстратом неподвижной вечности является духовное, идеальное начало. Народная культура стихийно материалистична: субстратом становления и вечных смен является материя, бесконечная, изобильная, избыточная, бьющая через край и, потому, веселая.

Наконец, официальная культура проникнута духом авторитарности и насилия, — народная культура — духом критицизма и свободы.

Такова — в предварительном определении — противоположность официальной и народной культуры прошлого.

Диалектическое познание жизни наша эпоха выполняет с помощью научного марксистско-ленинского метода. Мы сознаем научную картину вечного движения жизни. Но этот метод и эта научная картина жизни стали возможными лишь на определенном, высшем этапе развития человечества. В подготовке этого высшего и качественно нового этапа существенную роль сыграла — мы в этом убеждены — и характеризуемая нами народная культура прошлого. Угнетенный народ уже на ранних ступенях своего развития по самому своему положению не мог не относиться враждебно ко всякой стабилизации и увековечению уже существующего, к неподвижной вечности строя и истины, и не мог не быть заинтересован

---

[1] «Господствующий класс имеет сам, вообще говоря, представления, что эти его понятия господствуют, и отличает их от господствовавших представлений прежних эпох тем, что представляет их в качестве вечных истин». См. Маркс и Энгельс. Кн. 1. Госиздат. М., 1924, стр. 232. Разрядка наша.

в смене и обновлении, в смерти старого и рождении нового и, следовательно, не мог не ощущать этого, как высшего закона жизни. И народ выразил это ощущение, но выразил, конечно, не в научной, а в образной форме, создав систему образов громадной силы и глубины, жившую и развивавшуюся на протяжении тысячелетий.

В явлениях смехового фольклора и гротескного реализма мы и раскрываем эту могучую систему образов народной культуры, эти явления — не случайные курьезы и капризы средневековых людей, не отклонения от единой культурной нормы, как их склонны оценивать буржуазные ученые, а части и обломки особого громадного мира культуры, который нужно раскрыть и познать во всем его своеобразии.

Сейчас этот грандиозный мир культуры ушел в прошлое, но с остатками его своеобразной образности мы еще встречаемся на карнавалах, в балаганах и в цирке, мы еще слышим их в выражениях площадной и уличой фамильярной речи, мы еще видим их в специфических формах фамильярной жестикуляции (бранной и насмешливой). Своеобразие гротескной образности во всех этих поздних явлениях сильно искажено, главным образом‹,› в результате ослабления положительного полюса гротеска, но все же они еще сохраняют какую-то долю своего обаяния.

А. М. Горький сохранил для нас замечательное высказывание В. И. Ленина об одном из видов гротескной комики — о клоунах-эксцентриках.

В. И. Ленин, по воспоминаниям А. М. Горького, понимал и любил смех и сам умел смеяться: «Он любил смешное и смеялся всем телом, действительно “заливался” смехом, иногда до слез»[1]. В другом месте своих воспоминаний А. М. Горький пишет: «Никогда я не встречал человека, который умел бы так заразительно смеяться, как смеялся Владимир Ильич. Было даже странно видеть, что такой суровый реалист, человек, который так хорошо видит, глубоко чувствует неизбежность великих социальных трагедий, непримиримый, непоколебимый в своей ненависти к миру капитализма, может смеяться по-детски, до слез, захлебываясь смехом. Большое, крепкое, душевное здоровье нужно было иметь, чтобы так смеяться».[2]

И вот А. М. Горький рассказывает следующий эпизод: «В Лондоне выдался свободный вечер, пошли небольшой кампанией в «мюзик-холл», — демократический театрик. Владимир Ильич охотно и

---

[1] М. Горький. В. И. Ленин, стр. 30.

[2] Там же, стр. 18.

заразительно смеялся, глядя на клоунов, эксцентриков, равнодушно смотрел на все остальное...». Затем, уже дома, «он ... интересно говорил об “эксцентризме”, как особой форме театрального искусства. — “Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!”»[1].

Комика эксцентриков в лондонском мюзик-холле — ослабленный и несколько искаженный обломок смехового фольклора. Народно-площадная гротескная форма здесь, конечно, смягчена и приспособлена к камерному восприятию буржуазной публики. Но кое-что от народного гротеска в ней сохранилось, и В. И. Ленин, понимавший смех и умевший смеяться, верно ее оценил и схватил в ней самое существенное. В дальнейшем мы покажем, какое значение имеют выворачивание наизнанку и алогизмы во всех формах смехового фольклора и гротескного реализма.

---

[1] Там же, стр. 15–16.

* С. 48, стр. 25. *Испр.*: гротескному

* С. 49, стр. 5. *Испр.*: гротескного

* С. 49, стр. 8. *Испр.*: гротескный

* С. 49, стр. 11. *Испр.*: гротескного

* С. 49, стр. 19. *Испр.*: гротескного

* С. 49, стр. 20. *Искл.*: (напр.⟨имер⟩ на творчестве Гоголя)

* С. 49, стр. 23. *Вст.*: реалистической народной культуры

* С. 49, стр. 29. *Испр.*: гротескного

* С. 49, стр. 29. *Вст.*: т. е. в системе народной культуры

* С. 49, стр. 37. *Вм*: Наша задача, таким образом, историко-систематическая ~ наиболее благодарный материал — *испр.*: Но прежде чем перейти к анализу текста Рабле, необходимо осветить особый характер и историю смеховой народной культуры в средние века и в эпоху Ренессанса.

Глава 2

* *Вст. эпиграф*: «Написать историю смеха было бы чрезвычайно интересно» (А. И. Герцен).

* С. 52, стр. 5. *Вст.*: на литературу эпохи

* С. 54, стр. 32. *Вст.*: (еда, вино, производительная сила, органы тела)

* С. 55, стр. 2. *Вст.*: ранней

* С. 55, стр. 17. *Испр.*: гротескного

* С. 55, стр. 20. *Испр.*: гротескном

* С. 56, стр. 3. *Вст.*: частично

* С. 56, стр. 4. *Вст. сн.*: Мы говорим «частично», потому что в своем переводе романа Рабле Фишарт все же не был до конца гробианистом. Резкую, но справедливую характеристику гробианской литературы XVI в. дал К. Маркс. См. К. Маркс, Морализующая критика и критизирующая мораль. Маркс и Энгельс, Сочинения, т. V, стр. 198–199.

* С. 56, стр. 12. *Испр.*: гротескный

* С. 56, стр. 16. *Вст.*: голым

* С. 59, стр. 6. *Вст.*: и притом положительные

* С. 60, стр. 8. *Вст.*: целостное

* С. 62, стр. 12. *Вст.*: знали, конечно, и знаменитые слова Гомера о неистребимом, т. е. вечном, смехе богов («Ἄσβεστος γέλως», Илиада, I, 599 и Одиссея, VIII, 327).

* С. 63, стр. 2. *Вст.*: Подчеркнем еще раз, что для ренессансной теории смеха (как и для охарактеризованных нами античных источников ее) характерно именно признание за смехом положительного, возрождающего, творческого значения. Это резко отличает ее от последующих теорий и философий смеха до бергсоновской включительно, выдвигающих в смехе преимущественно его отрицательные функции[1].

---

[1] Представления о творческой силе смеха были свойственны и неантичной древности. В одном египетском алхимическом папирусе III в. н. э., хранящемся в Лейдене, сотворение мира приписывается божественному смеху. «Когда бог смеялся, родились семь богов, управляющих миром… Когда он разразился смехом, появился свет… Он разразился смехом во второй раз — появились воды…» При седьмом взрыве божественного смеха родилась душа. См. S. Reinach «Le Rire rituel» (в его «Cultes, Mythes et Religions», т. IV, стр. 112–113).

* С. 63, стр. 7. *Испр.*: гротескного

* С. 63, стр. 7. *Вст.*: смехового

* С. 63, стр. 7. *Вст.*: т. е. традициями народной культуры

* С. 63, стр. 11. *Испр.*: гротескного

* С. 65, стр. 22. *Вст. сн.*: Напомним приведенные нами во введении слова А. И. Герцена: «С IV-го столетия человечество перестало смеяться — оно все плакало, и тяжелые цепи пали на ум середь стенаний и угрызений совести». Но Герцен не знал, конечно, неофициального смеющегося средневековья.

* С. 66, стр. 32. *Испр.*: гротескными

* С. 68, стр. 24. *Вст.*: В раннюю эпоху средневековья народный смех проникал не только в средние, но даже и в высшие церковные круги: Рабан Мавр вовсе не является исключением. Обаяние народного смеха было очень сильным на всех ступенях еще молодой феодальной иерархии (и церковной и светской). Явление это объясняется, по-видимому, следующими причинами:

1) Официальная церковно-феодальная культура в VII-ом, в VIII-ом и даже в IX веке была еще слабой и не вполне сложившейся,

2) народная культура была еще очень сильна, с ней нельзя было не считаться, а отдельными элементами ее приходилось пользоваться в целях пропаганды,

3) были еще живы традиции римских сатурналий и других форм легализованного римского народного смеха,

4) церковь приурочивала христианские праздники к местным языческим празднествам (в целях их христианизации), связанным с широко развитыми смеховыми культами,

5) молодой феодальный строй был еще относительно прогрессивен и, потому, относительно народен.

Под влиянием этих причин в ранние века и могла сложиться традиция терпимого (относительно терпимого, конечно) отношения к народной смеховой культуре. Традиция эта продолжала жить и дальше, подвергаясь⟨,⟩ однако⟨,⟩ все новым и новым ограничениям. В последующие века (вплоть до XVII-го века включительно) стало обычаем в вопросах защиты смеха ссылаться на авторитет древних церковников и теологов.

Так, авторы и составители сборников фацеций, анекдотов и шуток в конце XVI-го и в начале XVII-го веков обычно ссылались на авторитет средневековых ученых и богословов, освятивших смех. Так Melander, составивший один из наиболее богатых сборников смеховой литературы («Jocorum et seriorum libri duo», первое издание — 1600 г.,

последнее — 1643) вводит свое произведение длинным каталогом (несколько десятков имен) ученых и богословов, до него писавших фацеции (Catalogus praestantissimorum virorum in omni scientiarum facultate, qui ante nos facetias scripserunt). Лучший сборник немецких шванков принадлежит монаху и знаменитому в свое время проповеднику Johannes Pauli («Schimpf und Ernst»[1], первое издание 1522 г.); в предисловии, говоря о назначении своей книги, Паули приводит соображения, напоминающие приведенную нами выше апологию праздника дураков: «damit die geistlichen kinder in den beschloszen klöstern etwa zu lesen haben, darin sie zu zeiten iren geist mögen erlüstigen und ruwen, wan man nit alwegen in einer strenckeit bleiben mag»[2] (сохраняю орфографию подлинника).

---

[1] «Смех и дело».

[2] Он составил свою книгу, чтобы духовные чада в закрытых монастырях имели бы что читать для увеселения своего духа и отдохновения: не всегда ведь можно пребывать в строгости.

* С. 69, стр. 7. *Испр.*: гротескной

* С. 69, сн. 42. *Вст.*: в данном его осмыслении

* С. 70, стр. 21. *Вст. сн.*: О «пасхальном смехе» см.: J. P. Schmid, De risu paschali, Rostock, 1847 и S. Reinach, Rire pascal, в приложении к цитированной нами выше статье — «Le Rire rituel», стр. 127–129. И пасхальный и рождественский смех, по нашему убеждению, связаны с традициями римских народных сатурналий.

* С. 70, стр. 32. *Испр.*: гротескного

* С. 72, стр. 9. *Вст. сн.*: Именно карнавал со всею сложной системой своих образов был наиболее полным и чистым выражением народной смеховой культуры.

* С. 72, стр. 9. *Вст.*: специально

* С. 75, стр. 26. *Вст.*: мрачных

* С. 75, стр. 27. *Вст.*: веселые народные категории

* С. 75, стр. 32. *Испр.*: гротескные

* С. 75, стр. 38. *Испр.*: будем говорить

* С. 76, стр. 1. *Испр.*: гротескного

* С. 78, стр. 1. *Испр.*: гротескная

* С. 81, стр. 22. *Вст. сн.*: Правда, в этих явлениях уже проявляется специфическая ограниченность ранне-буржуазной культуры, и, потому, имеет место измельчание и некоторое вырождение материально-телесного начала.

* С. 84, стр. 4. *Вст.*: в классовой культуре

* С. 86, стр. 32. *Вм.*: Но он берет шута изолированно ~ понимание средневекового и фольклорного смеха совершенно неверно. — *испр.*:

Но эту неофициальную правду он идеалистически определяет как общечеловеческую и объективно-отвлеченную. Он игнорирует классовую природу средневекового смеха. И далее проявляется ограниченность и ложность точки зрения Веселовского. Он берет шута изолированно от всей остальной могучей смеховой культуры средневековья и потому понимает смех лишь как в н е ш н ю ю защитную форму для «объективно-отвлеченной истины», для «общечеловеческой правды», которую и провозглашал шут, пользуясь этой внешней формой, т. е. смехом. Не будь же внешних репрессий и костра, эти истины сбросили бы шутовской наряд и заговорили бы в с е р ь е з н о м тоне. Такое понимание средневекового и фольклорного смеха совершенно неверно.

* С. 87, стр. 23. *Вст.*: средневековая

* С. 88, стр. 25. *Вст. сн.*: В этом суждении проявляется буржуазная морализующая тенденция (в духе позднего гробианства), но одновременно и стремление обезвредить пародии.

* С. 89, стр. 7. *Вст.*: часто

* С. 94, стр. 20. *Вм.*: Конечно, процесс этот совершался не сразу ~ двойственным характером определяется и судьба наследия Рабле в XVII в. — *испр.*:

Как протекал этот процесс деградации смеха?

На основе баланса между дворянством и верхами буржуазии происходила с т а б и л и з а ц и я нового порядка абсолютной монархии. Эта стабилизация проходила в борьбе с феодальными элементами. Создавалась новая относительно прогрессивная «всемирно-историческая форма». Она нашла свое идеологическое выражение в рационалистической философии Декарта и в эстетике классицизма. В рационализме и классицизме ярко выражены основные черты новой официальной культуры, отличной от церковно-феодальной, но проникнутой, как и она, авторитарной серьезностью, хотя и менее догматической. Эта новая серьезность, как авторитарная серьезность господствующих эксплуататорских классов, враждебных народу, должна была ограждать себя от народного смехового критицизма с его пафосом смен и обновлений. Были созданы новые господствующие понятия, которые новый господствующий класс неизбежно «представляет в качестве вечных истин» (К. Маркс).

В новой официальной культуре побеждают тенденции к устойчивости и завершенности бытия, к однозначности и однотонной серьезности образов. Амбивалентность гротеска становится неприемлемой. Высокие жанры классицизма совершенно освобождаются от всякого влияния гротескной смеховой традиции.

Однако традиция эта не вовсе умирает: она продолжает жить и бороться за свое существование как в низких канонических жанрах (комедия, сатира, басня), так, в особенности, и в жанрах неканонических (в романе, в особой форме бытового диалога, в бурлескных жанрах и др.); продолжает она жить и на народной сцене (Табарен, Тюрлюпены и др.). Все эти жанры (кроме народной сцены, конечно) выражали идеологию средней и даже мелкой буржуазии и носили в большей или меньшей степени оппозиционный характер. Это и позволило гротескно-смеховой традиции проникнуть в них. Но и эти жанры оставались все же в границах официальной культуры, и потому смех и гротеск изменяют в них свою природу и деградируют.

На этой буржуазной линии развития раблезианского смехового гротеска мы остановимся дальше несколько подробнее. Здесь же мы должны еще отметить особую линию развития карнавальной и раблезианской образности в XVII-ом веке, связанную ⟨дефект рукописи. — *И. П.*⟩ фрондирующей аристократии, но имеющую и более общее значение.

* С. 95, стр. 24. *Вст.*: и сочетаясь здесь с иными традициями

* С. 96, стр. 5. *Вст.*: попавшие в руки господствующих классов

* С. 96, стр. 6. *Вст.*: другой буржуазной

* С. 96, стр. 38. *Вст.*: карнавальное

* С. 98, стр. 6. *Испр.*: гротескным

* С. 100, стр. 1. *Испр.*: буржуазно-демократической линии

* С. 100, стр. 4. *Испр.*: гротескного

* С. 100, стр. 33. *Вст.*: баланса между дворянством и верхами буржуазии

* С. 101, стр. 16. *Испр.*: гротескная

* С. 101, стр. 19. *Испр.*: гротескная

* С. 101, стр. 20. *Вст.*: гуманистическая

* С. 101, стр. 22. *Испр.*: гротескным

* С. 102, стр. 27. *Испр.*: народный

* С. 107, стр. 12. *Вст.*: и идейной направленности

* С. 107, стр. 19. *Испр.*: гротескного

* С. 108, стр. 4. *Испр.*: гротескный

* С. 108, стр. 24. *Вст.*: создавая специфическую ограниченность просветительского реализма

* С. 109, стр. 3. *Испр.*: гротескной

* С. 109, стр. 31. *Перевод с фр., записанный рукою М.М.Б. на с. 170 об. Р-1949/1950*: «Рабле в своей экстравагантной и непонятной книге развивает крайнюю веселость и чрезмерную грубость; он расточает эрудицию, грязь и скуку; хороший рассказ в две страницы покупается ценою целого тома глупостей. Есть несколько людей с причудливым вкусом, которые притязают на понимание и оценку всех сторон его творчества, но вся остальная нация смеется над шутками Рабле и презирает его книгу. Его прославляют как первого из шутов и сожалеют, что человек с таким умом так недостойно им воспользовался. Это — пьяный философ, который пишет только в⟨о⟩ время опьянения».

* С. 111, стр. 3. *Вст.*: Нас не должно смущать, что просветители с их высокой прогрессивностью не поняли и не оценили Рабле. Он оказался пробным камнем как раз для тех сторон Просвещения, в которых проявлялась его буржуазная ограниченность. В эту эпоху, по словам Энгельса, «разум стал единственной меркой, под которую все подводилось». Этот абстрактный рационализм, антиисторизм, тенденция к отвлеченной всеобщности, недиалектичность (отрыв отрицания от утверждения) не позволили просветителям понять и т е о р е т и ч е с к и осмыслить гротескный реализм и амбивалентный народный смех. Образ противоречиво становящегося бытия никак нельзя было подвести под мерку просветительского разума. Необходимо⟨,⟩ однако⟨,⟩ отметить, что п р а к т и ч е с к и и Вольтер в своих романах и «Орлеанской девственнице» и Дидро в «Жаке-фаталисте» и, особенно, в «Нескромном сокровище» не были чужды раблезианскоу гротеску, правда, ограниченному и несколько рационализованному.

* С. 111, стр. 14. *Вм.* индивидуально-субъективным явлением. — *испр.*: индивидуально-субъективной, хотя и универсальной реакцией на мир[1].

---

[1] Для истории смеха во второй половине XVIII в. Характерна литературная борьба в Германии вокруг фигуры А р л е к и н а на немецкой сцене. С благословения агеласта Готтшеда Арлекин был изгнан с «серьезной и благопристойной» сцены, но он вскоре снова на нее вернулся. Происходившая в связи с этим полемика (в ней на стороне Арлекина принял участие и Лессинг) послужила поводом для создания последней развернутой апологии гротескно-комического J u s t u s ' a M ö s e r ' a: «Harlikin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen». С этим оживлением интереса к гротескной комике связано и появление трудов Флёгеля.

* С. 111, стр. 31. *Вм.* в XVI в. — *испр.*:
в его эпоху[1]

[1] Правда, Рабле отлично понимал и всю относительность этой прогрессивности.

* С. 113, стр. 33. *Вст.*: мечты

* С. 113, стр. 33. *Вст. сн.*: Эта просветительская борьба с предрассудками и ложной фантастикой сама по себе была, конечно, прогрессивной и во многом продуктивной. Но узкая мерка неисторического разума, котрую они при этом применяли, часто заставляла их вместе с водою выплескивать из ванны и ребенка. Они обедняли историческое бытие. В их концепции реальности сказалась специфическая буржуазная сухость и скупость.

* С. 114, стр. 27. *Вст.*: Отсюда и возможность возникновения революционного романтизма.

* С. 114, стр. 35. *Вст. сн.*: Мы не ставим здесь, конечно, проблемы романтизма во всей ее сложности. Нам важно в романтизме лишь то, что помогло ему открыть и понять (хотя и не до конца) Рабле и вообще гротеск.

* С. 116, стр. 30. *Испр.*: гротескного

* С. 117, стр. 5. *Испр.*: гротескного

* С. 118, стр. 38. *Испр.*: гротескного

* С. 119, стр. 2. *Испр.*: далеко

* С. 119, стр. 30. *Вст.*: еще

* С. 119, стр. 36. *Вст. сн*: В эти переломные эпохи народная культура с ее концепцией незавершенного бытия и веселого времени оказывает могучее влияние на большую литературу, как это особенно ярко проявилось в эпоху Ренессанса.

* С. 123, стр. 16. *Вст.*: даже

* С. 124, стр. 11. *Испр.*: гротескный

* С. 124, стр. 16. *Испр.*: гротескный

* С. 124, стр. 27. *Вм.*: Из писателей нашего века самым большим раблезианцем ~ только отрицательный момент, лишь несколько смягченный. — *испр.*:

В буржуазной литературе эпохи империализма для раблезианского смеха — подлинного, не искаженного — не было места. Только у прогрессивных писателей этой эпохи и прежде всего, конечно, у Анатоля Франса и затем в «Кола Брюньон» Ромена Роллана еще можно услышать ослабленные отголоски этого смеха, но в сочетании с иными,

чуждыми ему, тонами (скепсиса и гедонизма в одном случае и морального пафоса — в другом). Зато для эпохи империализма характерно возникновение целой особой линии декадентского извращения раблезианского смеха. Эту линию начали Max Jacob и Alfred Jarry (автор «Ubu-Roi»), продолжают ее сюрреалисты. Раблезианский смех и гротескный образ превратились здесь в циническое шутовское выражение для полной душевной опустошенности и безверия, бесплодного скепсиса или примитивного биологизма; раблезианский алогизм превратился в декадентскую заумь, гротескное построение образа превратилось в разложение образа. Все это, конечно, грубейшее искажение самой природы раблезианской образности.

В наши дни, для полного разложения растленной буржуазной культуры, последние отголоски раблезианского смеха в большой литературе замолкли. Посмертная история Рабле и его смеха на буржуазном Западе закончена. Но Рабле, конечно, не умрет, и его посмертная история вступит в новую, лучшую фазу своего развития, когда и на Западе победит народная демократия.

* * *

Подведем краткие итоги наших замечаний по истории народного смеха и роли Рабле в ней.

1. Народная смеховая культура в средние века была отделена резкою гранью от официальной культуры эпохи. Смеховая культура была наиболее чистым выражением народных представлений о мире и о времени: мир не завершен, не готов, в нем происходит непрерывная борьба нового со старым, рождения со смертью. Смеховая культура, в противоположность официальной, была проникнута глубочайшей радостью смен. Средневековый смех был связан с началом материально-телесного роста и изобилия. Наконец, средневековый смех был универсален и неразывно сочетался с народными представлениями о свободе и бесстрашной правде.

2. В эпоху Ренессанса народный смех, в условиях разложения и падения всего средневекового строя и мировоззрения, разрушил грани официальной культуры и широким потоком влился в большую литературу эпохи. Ренессанс — это максимальное сближение двух культур — официальной и неофициальной, народной (но, конечно, не полное их слияние). Большая литература была пронизана смехом, пафосом незавершенности и радостью смен и наводнилась образами становления, роста и материального изобилия. На новой ренессансной ступени развития человечества смех и смеховая система образов

приобрели конкретную историческую окраску и стали выражением исторического самосознания эпохи. Творчество Рабле и является наиболее полным и глубоким выражением как этого максимального сближения двух культур, так и особенностей ренессансного этапа в развитии смеха.

3. По мере стабилизации нового социально-экономического и политического порядка абсолютной монархии на основе баланса между дворянством и верхами буржуазии происходит и идеологическая стабилизация новой официальной культуры. Грани между двумя культурами — уже начиная с Плеяды — снова становятся все более и более резкими. По мере того как союз дворянства с верхами буржуазии все откровеннее становился союзом их против народа, официальная культура, создаваемая на основе этого союза, все строже и последовательнее освобождалась от проникших в нее элементов народной культуры. В большой литературе снова побеждает тенденция к устойчивости и завершенности; образы, изъятые из становления, приобретают однозначность и однотонность и переводятся из смехового регистра в регистр авторитарной серьезности. Но эта авторитарная серьезность — серьезность новой и относительно прогрессивной всемирно-исторической формы, именно национального государства в фазе абсолютизма, которой предстояло еще «пережить свою трагедию». В результате этого смех и гротеск были вытеснены в «низкие жанры» литературы — комедию, сатиру, роман (который стал в эпоху классицизма неканоническим жанром).

4. Низкие жанры, куда был вытеснен смех, выражали в основном буржуазную идеологию (в особенности роман). Смех в этих жанрах последовательно мельчает и вырождается: утрачивается его универсальность, ослабляется его связь с временем и становлением, его критический радикализм, ослабляется, наконец, его положительный полюс (возрождение и обновление). Площадной смех становится камерным смехом, площадная карнавальная откровенность — бытовой и альковной нескромностью и интимностью.

5. По мере развития этого процесса деградации смеха и ограждения официальной культуры от культуры народной Рабле становится все более и более непонятным и загадочным писателем. На фоне официальной большой литературы он выглядит как странная аномалия, противоречащая всем признанным нормам художественности и литературности. Поэтому у Рабле выбирают и оценивают только то сравнительно немногое, что может быть понято и освоено в рамках

официальной культуры, самое же характерное и существенное в нем отвергают. По этой же причине возникает и развивается историко-аллегорический метод во всех его разновидностях.

6. Просветители при всей своей прогрессивности не внесли существенных изменений в интерпретацию Рабле. Антиисторизм, рационализм, склонность к ограниченной типизации и абстрактным обобщениям помешали просветителям понять и оценить Рабле, хотя в своей художественной практике они и не чуждались иногда элементов народного смеха и гротеска (романы и «Орлеанская девственница» Вольтера, «Нескромное сокровище» Дидро и т. п.).

7. Существенным событием в посмертной истории Рабле было открытие его романтиками. Пафос незавершенности, неготовости бытия, историчность, любовь к фольклору, стремление искать в настоящем ростков будущего, относительная свобода от общепризнанных художественных и литературных норм и вкусов позволили французским романтикам схватить в Рабле некоторые существенные его стороны. Однако, и Рабле романтиков — далеко не полный и не во всем подлинный Рабле. Веселое время и радость смен все же остались недоступными романтикам; амбивалентность гротеска превратилась в неподвижную антитезу; романтическая апология гротеска выродилась в апологию безобразного и уродливого (сам по себе гротеск, конечно, вовсе не безобразен, — он лишь не укладывается в узкие, исторически и социально относительные рамки эстетики прекрасного).

8. Как романтики, так и вся последующая буржуазная и мелкобуржуазная литература были менее всего способны понять народное ощущение времени, проникающее все образы романа Рабле. Господствующие классы всегда чувствовали себя во времени неуютно и непрочно, боялись и не доверяли времени и становлению. Это касается и мелкой буржуазии, даже в наиболее радикальных ее слоях. Страх перед временем и становлением, перед необходимостью становления, в разнообразейших формах своего выражения проникает все официальные культуры прошлого. Господствующим классам доступна только «трагедия всемирно-исторической формы», но не ее «веселая комедия». Только в героические эпохи восходящих классов, например, в героическую эпоху буржуазии, этот страх перед временем ослабляется, однако, не преодолевается до конца. Только народу доступно особое ощущение времени как веселого и благостного начала. Только народ способен праздновать идущее вперед время, все сменяющее и все

обновляющее на своем нескончаемом пути. Народные праздники — праздники времени; народный смех — смех времени. Это — титанический, неистребимый смех, это — «Ἄσβεστος γέλως» Гомера.

Вот почему народный смех, проникнув в официальную культуру, в ее условиях не может сохранить свою природу, мельчает и вырождается.

В заключение коснемся одной особенности народного смеха, которой нам придется подробнее заняться позже (в IV-ой главе). Народный смех (смеховой фольклор) — это преимущественно площадной, праздничный, карнавальный смех. Он носит коллективный и громкий характер. Смеющийся народ на площади — это своеобразный смеховой народный хор, но хор, в котором все участники, все хористы, и нет нейтральных слушателей. Далее, смех органически сочетается здесь со смеховыми действами: с карнавальными переодеваниями, увенчаниями и развенчаниями шутов, с вольной карнавальной жестикуляцией, с различными другими элементами сложной карнавальной обрядности. Это, следовательно, — смеховое зрелище, но зрелище без рампы, в котором все участники и нет зрителей. Этим создается особый характер народной смеховой культуры, резко отличающий ее от всего нам известного. Это смеховое хоровое зрелище обладает исключительною целостностью, проникающей во все его детали.

В романе Рабле смех еще непосредственно связан с этим хоровым зрелищным началом. Роман Рабле в известной мере еще сохраняет характер некоего смехового действа без рампы. Но в последующей литературе этот характер смеха все более и более утрачивается, пуповина, связывавшая его с родным лоном народного хорового начала, обрывается. Смеховая реакция индивидуализируется, становится камерной и интимной. Поэтому-то в последующие века так трудно было понять подлинную природу раблезианского смеха. Ключ к нему был потерян.

* С. 125, стр. 8. *Вст.*: т. е. к эпохе, когда буржуазное литературоведение уже находилось в состоянии глубокого кризиса

* С. 127, стр. 31. *Вм.*: Целостный облик Рабле и его мира ~ к более систематическому рассмотрению этих черт на анализе основных образов романа Рабле. — *испр.*:

Современная раблезистика, [стоящая на позициях позитивизма,] в сущности, ограничивается собиранием материала. Такое собирание само по себе, конечно, и необходимо и полезно. Но отсутствие глубокого

метода и широких точек зрения ограничивает перспективы и этой работы: собирание материала ограничивается узким кругом биографических фактов, мелких событий эпохи, литературных (преимущественно книжных) источников; фольклорные же источники раскрываются очень поверхностно и в обычном узком понимании фольклорных жанров, при котором смеховой фольклор во всем своем своеобразии и многообразии остается за пределами изучения. Весь этот кропотливо собираемый материал не выходит в основном за рамки официальной культуры, между тем как Рабле в его целом в эти рамки никак не укладывается. Это понимают и сами раблезисты (в особенности такие, как Абель Лефран). Поэтому-то создание синтетического целостного образа Рабле и невозможно для них. Но выйти за пределы официальной культуры современные раблезисты не могут. Буржуазная наука не умела и не умеет ни услышать, ни понять могучую смеховую культуру народа, непрерывно звучавшую на протяжении веков и тысячелетий.

Глава 3

* *Вст. эпиграф*: «Я понять тебя хочу, / Темный твой язык учу» (А. С. Пушкин).

* С. 131, стр. 5. *Испр.*: гротескные

* С. 131, стр. 6. *Испр.*: производительных

* С. 132, стр. 1. *Испр.*: предмет

* С. 132, стр. 17. *Испр.*: гротескному

* С. 132, стр. 26. *Испр.*: производительных

* С. 132, стр. 29. *Испр.*: производительных

* С. 132, стр. 31. *Вм.*: содержится существенный момент — *испр.*: сохраняется существенная связь с

* С. 132, стр. 32. *Вст.*: положительный

* С. 133, стр. 21. *Вст.*: Для правильного понимания таких площадных карнавальных жестов и образов, как бросание калом, обливание мочой и т. п.(,) необходимо учитывать следующее. Все подобные жестикуляционные и словесные образы являются частью карнавального целого, проникнутого единой образной логикой. Это целое — смеховая драма одновременной смерти старого и рождения нового мира. Каждый отдельный образ подчинен смыслу этого целого, отражает в себе единую

концепцию противоречиво становящегося мира, хотя бы этот образ и фигурировал отдельно. В своей причастности к этому целому каждый такой образ глубоко амбивалентен, — он получает самое существенное отношение к жизни — смерти — рождению. Поэтому все такие образы лишены цинизма и грубости в нашем смысле. Но те же самые образы (например, те же забрасывание калом и обливание мочой), воспринимаемые в системе иного мировоззрения, где положительный и отрицательный полюсы становления (рождение и смерть) разорваны и противопоставлены друг другу в разных несливающихся образах, становятся, действительно, грубым цинизмом, утрачивают свое прямое отношение к жизни — смерти — рождению и, следовательно, свою амбивалентность. Они фиксируют только отрицательный момент, причем обозначенные ими явления (например, кал, моча) приобретают узко-бытовой однозначный смысл (наше современное значение слов «кал», «моча»). Именно в таком — в корне измененном виде — эти образы — точнее, соответствующие им выражения — продолжают жить в фамильярной речи всех народов. Правда, в них все же еще сохраняется очень далекий отзвук древнего миросозерцательного смысла, слабое ощущение площадной вольности, — ведь только этим можно объяснить их упорную живучесть и широкое распространение.

Раблезисты понимают и оценивают площадные элементы у Рабле в духе их современного осмысления в отрыве от несущего их целого карнавально-площадного действа. Поэтому они и не могут уловить глубокой амбивалентности этих образов.

* С. 135, стр. 11. *Испр.*: смеховом фольклоре, гротескном

* С. 135, стр. 15. *Вст.*: (и других непристойностей)

* С. 135, стр. 21. *Испр.*: гротескных

* С. 137, стр. 17. *Испр.*: гротескного

* С. 137, стр. 28. *Вст.*: прежде всего

* С. 138, стр. 29. *Вст.*: Таким образом, неофициальная народная культура имела в средние века и в эпоху Ренессанса свою особую территорию — площадь — и свое особое время — праздничные и ярмарочные дни, как бы свой особый «хронотоп» — праздничную и ярмарочную площадь. Эта праздничная площадь — особый второй мир внутри средневекового официального мира. Здесь господствовал особый тип общения — вольное фамильярно-площадное общение. Во дворцах, храмах, учреждениях, в частных домах господствовал иерархический принцип общения, этикет, правила приличия (классово окрашенные). На площади звучала и особая речь — фамильярная речь, почти

особый язык, невозможный в других местах и резко отличный от языка церкви, дворца, судов, учреждений, от языка официальной литературы, от разговорного языка господствующих классов (аристократии, дворянства, высшего и среднего духовенства, верхов городской буржуазии), хотя стихия площадной речи вторгалась — при известных условиях — и сюда. В праздничные дни — особенно во время карнавалов — площадная стихия в большей или меньшей степени проникала повсюду, даже в церковь (праздник глупцов, праздник осла, пасхальный смех). Праздничная площадь объединяла громадное количество больших и малых жанров и форм, проникнутых единым неофициальным мироощущением.

* С. 140, стр. 23. *Вст. сн.*: Эта студенческая рекреативная литература была в значительной мере частью площадной культуры и по своей социально-классовой направленности была близка, а иногда и прямо сливалась с народной культурой. В числе безыменных авторов произведений гротескного реализма (особенно, конечно, его латинской части) было, вероятно, немало студентов или бывших студентов.

* С. 142, стр. 12. *Вст. сн.*: Это сочетание в одном лице серьезного ученого-эрудита и поставщика ярмарочной, карнавальной литературы — характерное явление эпохи.

* С. 143, стр. 10. *Вст. сн.*: Правда, Буркхардт имел в виду не столько народно-площадные праздники, сколько придворные, вообще официальные праздники Ренессанса.

* С. 145, стр. 11. *Испр.*: гротескным
* С. 145, стр. 25. *Испр.*: площадного
* С. 145, стр. 30. *Испр.*: средневековом
* С. 146, стр. 2. *Испр.*: народно-смехового
* С. 146, стр. 9. *Испр.*: гротескного
* С. 146, стр. 19. *Испр.*: средневековом
* С. 147, стр. 24. *Испр.*: гротескного
* С. 147, стр. 37. *Испр.*: гротескном
* С. 148, стр. 3. *Испр.*: гротескный
* С. 148, стр. 21. *Испр.*: гротескный
* С. 148, стр. 24. *Испр.*: гротескного
* С. 148, стр. 27. *Испр.*: гротескного
* С. 148, стр. 30. *Испр.*: смеховую
* С. 148, стр. 38. *Испр.*: двоякого
* С. 150, стр. 30. *Испр.*: последнем
* С. 150, стр. 30. *Испр.*: гротескная площадная

* С. 150, стр. 31. *Вм.*: на предмет, на мир — *испр.*: на мир и на каждое явление этого мира

* С. 151, стр. 2. *Вм.*: В нашем примере ~ адресата этой хвалы и брани и здесь достаточно ясны. — *испр.*:

Хотя в нашем примере это, может быть, и не так четко выражено, но его амбивалентность не подлежит сомнению: этой амбивалентностью определяется и органичность и непосредственность перехода от хвалы к брани и обратно, а также известная неопределенность, «неготовость», адресата этой хвалы и брани.

К этому слиянию хвалы и брани в одном слове и в одном образе мы еще вернемся в VI гл. настоящей работы. Явление это чрезвычайно важно для понимания целых больших этапов в развитии образного мышления человечества в прошлом, но оно до сих пор не было ни раскрыто, ни изучено. Отметим здесь предварительно, что в основе этого явления лежит представление о мире как о вечно неготовом, как об умирающем и рождающемся одновременно, как о двутелом мире. Двутонный образ, сочетающий хвалу и брань, стремится уловить самый момент смены, самый переход от старого к новому, от смерти к рождению. Такой образ развенчивает и увенчивает одновременно. В условиях развития классового общества такое мироощущение может найти выражение только в неофициальной культуре, — в культуре же господствующих классов ему нет места: хвала и брань здесь резко разделены и неподвижны, так как в основе официальной культуры лежит принцип неподвижной и неизменной иерархии, где высшее и низшее никогда не сливаются. Поэтому слияние хвалы и брани абсолютно чуждо тону официальной культуры. Зато для своеобразного тона народно-площадной культуры это слияние чрезвычайно характерно. Далекие отголоски древней двутонности еще и в настоящее время можно услышать в фамильярной речи. Так как народная культура прошлого не изучалась, то явление слияния хвалы и брани осталось нераскрытым. Но вернемся к нашему прологу.

* С. 151, стр. 20. *Испр.*: производительные

* С. 152, стр. 6. *Испр.*: гротескных

* С. 152, стр. 35. *Испр.*: гротескных

* С. 158, стр. 28. *Испр.*: производительным

* С. 158, стр. 29. *Испр.*: гротескное

* С. 159, стр. 7. *Испр.*: гротескным

* С. 159, стр. 35. *Искл.*: весьма

* С. 159, стр. 36. *Испр.*: вариантах

* С. 159, стр. 37. *Испр.*: относится она; *вст.*: в разных вариантах
* С. 160, стр. 2. *Испр.*: производительной
* С. 160, стр. 4. *Вм.*: неразрывно связанной со — *испр.*: проникнутой
* С. 160, стр. 6. *Вст.*: в сущности, и
* С. 160, стр. 8. *Испр.*: средневековые
* С. 160, стр. 8. *Искл.*: средневекового
* С. 160, стр. 20. *Испр.*: символ
* С. 160, стр. 34. *Вст.*: наконец
* С. 161, стр. 24. *Испр.*: гротескного
* С. 161, стр. 31. *Испр.*: гротескного
* С. 161, стр. 31. *Вст.*: смехового
* С. 161, стр. 38. *Испр.*: смеховое
* С. 162, стр. 4. *Вст.*: его
* С. 164, стр. 38. *Вст.*: вовсе
* С. 165, стр. 24. *Искл.*: фольклорные и
* С. 165, стр. 27. *Искл*: внутренне
* С. 167, стр. 15. *Вм.*: и наименее — *испр.*: , но довольно
* С. 170, стр. 30. *Испр.*: гротескного
* С. 171, стр. 14. *Вст.*: символических
* С. 173, стр. 20. *Искл.*: (но в весьма отдаленном генезисе)
* С. 177, стр. 1. *Испр.*: прозвища
* С. 178, стр. 29. *Испр.*: прозвищ
* С. 183, стр. 16. *Вст.*: Таким образом, все разобранные нами площадные элементы, при всем их разнообразии, проникнуты внутренним единством народной культуры средневековья, но в романе Рабле это единство органически сочетается с новыми ренессансными началами. В этом отношении особенно показательны прологи Рабле: все пять прологов (к четвертой книге их два) — великолепные образцы ренессансной публицистики на народно-площадной основе. В этих прологах, как мы видели, развенчиваются самые основы отходящего в прошлое средневекового мировоззрения, и в то же время они являются ярким боевым откликом на идеологическую и политическую злобу дня.

Все площадные элементы в сочетании с гуманистической ученостью подчинены здесь основному публицистическому заданию прологов. Именно народно-площадной основой и определяется глубокий радикализм этой публицистики, т. е. проникающая ее глубокая уверенность в необходимости и возможности радикальной смены и обновления всего существующего.

* С. 183, стр. 16. *Испр.*: рассмотренные

Глава 4

* *Эпиграф исключен.*

* С. 196, стр. 18. *Испр.*: гротескного

* С. 202, стр. 38. *Вст.*: карнавального

* С. 203, стр. 6. *Вст.*: как владеют родным языком

* С. 203, стр. 10. *Вст.*: только

* С. 203, стр. 36. *Вст. сн.*: Все эти представители старой власти и старой правды, говоря словами К. Маркса, — «лишь комедианты миропорядка, действительные герои которого вымерли». Народная смеховая культура воспринимает все их претензии (на незыблемость и вечность) в перспективе все сменяющегося и все обновляющего времени.

* С. 207, сн. 124. *Испр.*: снижающая.

* С. 214, стр. 9. *Испр.*: гротескный

*С. 214, стр. 12. *Испр.*: гротескное

* С. 215, стр. 19. *Испр.*: гротескный

* С. 215, стр. 22. *Испр.*: гротескном

* С. 216, стр. 2. *Испр.*: гротескная

* С. 216, стр. 15. *Испр.*: гротескных

* С. 217, стр. 19. *Испр.*: гротескный

* С. 218, стр. 7. *Искл.*: готическую

* С. 221, стр. 10. *Вст. сн*: Две фигуры народного праздника «Vendange» определили весь характер эпизода: фигура Bon-Temps определила его идею (конечная победа мира и всенародного благосостояния-избытка), а фигура его жены Mère Folle — фарсово-карнавальный стиль эпизода.

* С. 229, стр. 20. *Фрагмент.*: на до-магической и на магической стадии культуры эти образы совпадают, т. е. корни их одни и те же. Но — *исключен.*

* С. 236, стр. 29. *Испр.*: гротескном

* С. 236, стр. 35. *Испр.*: гротескного

* С. 237, стр. 1. *Испр.*: гротескный

* С. 237, стр. 25. *Испр.*: гротескного

* С. 239, стр. 23. *Вст.*: подсказанная дьяволом

* С. 240, стр. 10. *Фрагмент*: Но этот же мотив играет существенную роль и в «Скупом рыцаре» ~ и молодому Альберу не случайно подсказывают мысль об отцеубийстве. — *исключен.*

* С. 240, стр. 27. *Испр.*: гротескное

* С. 240, стр. 30. *Вст.*: Мы выделили в третьей книге только праздничный мотив пародийно-смеховых гаданий Панурга. Но вокруг этого основного мотива, как вокруг стержня, организована широкая карнавальная ревизия всего упорствующего старого в области мысли и мировоззрения. Перед нами проходят представители богословия, философии, медицины, права. В этом отношении третья книга напоминает прологи Рабле: это — такой же великолепный образец ренессансной публицистики на народно-площадной карнавальной основе.

* С. 241, стр. 5. *Вст.*: карнавальных

* С. 241, стр. 8. *Вст.*: карнавальных (в широком смысле)

* С. 242, стр. 18. *Испр.*: карнавальных

* С. 249, стр. 36. *Вст. сн.*: Более объективной становится карнавальная стихия (гротеск, амбивалентность) в творчестве Гейне, хотя и у него субъективный момент, унаследованный у романтизма, все же преобладает. Вот характерные для гейневского осознания амбивалентности строки из «Атта Тролль»:

Это *мудрое безумье*!
Обезумевшая мудрость!
Вздох предсмертный, так внезапно
Превращающийся в *хохот*!

* С. 268, стр. 15. *Вст. сн.*: Карнавальное оформление расправы со старым миром не должно вызывать нашего изумления. Даже большие экономические и социально-политические перевороты т е х э п о х не могли не подвергаться известному к а р н а в а л ь н о м у осознанию и оформлению. Я коснусь двух общеизвестных явлений из русской истории. Иван Грозный, борясь с удельным феодализмом, с древней удельно-вотчинной правдой и святостью, ломая старые государственно-политические, социальные и в известной мере моральные устои, не мог не подвергнуться существенному влиянию народно-праздничных площадных форм, форм осмеяния старой правды и старой власти со всей их системой травестий (маскарадных переодеваний), иерархических перестановок (выворачиваний на-изнанку), развенчаний и снижений. Не порывая со звоном колоколов, Грозный не мог обойтись и без звона шутовских бубенчиков; даже во внешней стороне организации опричнины были элементы карнавальных форм (вплоть до такого, например, карнавального атрибута, как м е т л а), внутренний же быт опричнины (ее жизнь и пиры в Александровской слободе) носили резко

выраженный карнавальный и по-площадному экстерриториальный характер. Позже, в период стабилизации, опричнина не только была ликвидирована и дезавуирована, но проводилась борьба с самым духом ее, враждебным всякой стабилизации. Все это довольно ярко проявилось в эпоху Петра I: звон шутовских бубенчиков для него почти вовсе заглушает колокольный звон. Известна широкая культивация Петром поздних форм праздника дураков (такой легализации и государственного признания этот праздник за все тысячелетие своего существования никогда и нигде не получал); развенчания и шутейные увенчания этого праздника прямо вторгались в государственную жизнь, вплоть до слияния шутейных званий с реальной государственной властью (в отношении Рамодановского, например); новое внедрялось в жизнь первоначально в «потешном» наряде; в ходе ломок и реформ ряд моментов их переплетался с элементами шутовского травестирования и развенчания (стрижка бород, европейское платье, политес). Однако карнавальные формы в петровскую эпоху носили более импортный характер; в эпоху Грозного эти формы были народнее, живее, сложнее и противоречивее.

* С. 268, стр. 26. *Вм.*: литература ренессанса — *испр.*: прогрессивная, демократическая литература Ренессанса, литература тех представителей эпохи, которые «были чем угодно, но только не буржуазно ограниченными»

* С. 270, стр. 15. *Испр.*: гротескного

* С. 270, стр. 21. *Вст.*: (конечно, в амбивалентном значении этих слов)

* С. 270, стр. 26. *Вст.*: Влияние карнавала — в самом широком значении этого слова — было огромным во все эпохи развития литературы, но это влияние было в большинстве случаев подспудным, непрямым, трудно уловимым, — в эпоху же Возрождения оно было не только необычайно сильным, но и прямым, непосредственным и отчетливо выраженным даже во внешних формах. Ренессанс — это, так сказать, прямая карнавализация сознания, мировоззрения и литературы.

Официальная культура средневековья вырабатывалась на протяжении долгих веков, она имела и свой героический творческий период, она была всеобъемлющей и всепроникающей: она обволакивала и опутывала весь мир и каждый уголок сознания человека, она была поддержана такой единственной в своем роде организацией, какой была католическая церковь. В эпоху Ренессанса феодальная формация кончалась, но власть ее идеологии над сознанием была еще чрезвычайно сильной.

На что могли опереться идеологи Ренессанса в своей борьбе с официальной культурой средневековья? А ведь борьба их была могучей и победоносной. Книжные античные источники сами по себе не могли, конечно, послужить достаточной опорой. Ведь и античность могла быть воспринята (и, действительно, воспринималась многими) сквозь призму средневекового мировоззрения. Чтобы открыть гуманистическую античность, уже надо было освободить свое сознание от тысячелетней власти категорий средневекового мышления, уже надо было овладеть позицией по ту сторону официальной культуры, выйти из многовековой колеи идеологического развития.

Такую опору могла дать только тысячелетиями слагавшаяся могучая народная культура. Прогрессивные деятели Ренессанса были непосредственно причастны этой культуре и прежде всего ее народно-праздничной карнавальной стороне, которой мы и посвятили настоящую главу. Карнавал (повторяем, в самом широком значении этого слова) освобождал сознание от власти официального мировоззрения, позволял взглянуть на мир по-новому: без страха, без благоговения, абсолютно критически, но в то же время и без нигилизма, а положительно, ибо раскрывал избыточное материальное начало мира, становление и смену, неодолимость и вечное торжество нового, бессмертие народа. Это была могучая опора для штурма готического века и для выработки основ нового мировоззрения. Это и есть та карнавализация сознания, о которой мы говорили, — полное освобождение от готической серьезности, чтобы проложить пути к серьезности новой, свободной и трезвой.

Добролюбов в одной из своих рецензий высказал замечательную мысль: «Нужно выработать в душе *твердое убеждение в необходимости и возможности полного исхода из настоящего порядка этой жизни* для того, чтобы получить силу изображать ее поэтическим образом»[1].

В основе прогрессивной литературы Ренессанса и лежало такое «твердое убеждение в необходимости и возможности полного исхода из настоящего порядка этой жизни». Только благодаря этому убеждению в необходимости и возможности р а д и к а л ь н о й с м е н ы и о б н о в л е н и я в с е г о с у щ е с т в у ю щ е г о творцы Ренессанса и могли увидеть мир так, как они его видели. Но именно это убеждение пронизывает насквозь и всю народную культуру, пронизывает не как отвлеченная мысль, а как живое коллективное мироощущение,

---

[1] Добролюбов, «Стихотворения Ивана Никитина», Собр. соч., т. II, стр. 578. Курсив наш.

определяющее все формы и образы этой культуры, в особенности карнавальные. Поэтому только народная культура и является подлинным источником прогрессивного Ренессанса. Официальная культура средневековья всеми своими формами, образами и отвлеченной системой своих мыслей внушала прямо противоположное убеждение в незыблемости и неизменности существующего миропорядка и существующей правды, вообще в вечности и неизменности всего существенного. Это внушение в эпоху Ренессанса было еще могущественным и его нельзя было преодолеть путем исканий индивидуальной мысли или путем кабинетного изучения античных источников (изучения, не освещенного «карнавальным сознанием»). Настоящую опору могла дать только народная культура.

Вот почему во всех великих произведениях Ренессанса мы явственно ощущаем проникающую их карнавальную атмосферу, вольный ветер народно-праздничной площади. И в самом построении их, в самой своеобразной логике их образов мы можем вскрыть карнавальную основу, хотя она и не дана с такою внешнею наглядностью и четкостью, как у Рабле.

Анализ, подобный тому, какой мы применили в настоящей главе к Рабле, позволил бы вскрыть существенный карнавальный момент в организации шекспировской драмы. Дело идет не только о втором шутовском плане его драм. Карнавальная логика развенчаний-увенчаний — и в прямой и в скрытой форме — организует и их серьезный план. Но главное — это проникающее шекспировскую драму «убеждение в возможности полного исхода из настоящего порядка жизни», определяющее бесстрашный, предельно трезвый (но не переходящий в цинизм) реализм Шекспира и его абсолютный адогматизм. Этот карнавальный пафос радикальных смен и обновлений является основой шекспировского мироощущения. Это позволило ему увидеть происходящую в самой действительности великую смену эпох и в то же время понять и ограниченность этой смены.

Немало у Шекспира и внешних проявлений карнавальной стихии: образов материально-телесного низа, амбивалентных непристойностей, народно-пиршественных образов и др.

Карнавальная основа «Дон-Кихота» Сервантеса (а также и его новелл) совершенно несомненна: роман прямо организован как сложное карнавальное действо со всеми его внешними аксессуарами. Глубина и последовательность сервантесовского реализма также определяется чисто карнавальным пафосом смен и обновлений.

Литература Ренессанса еще нуждается в специальном изучении в свете п р а в и л ь н о п о н я т ы х народно-праздничных карнавальных форм.

Глава 5

* *Вст. эпиграф*: «Здесь перед нами нечто весьма в о з в ы ш е н н о е: в прекрасном образе воплощен п р и н ц и п п и т а н и я, которым держится весь мир, которым проникнута вся природа». Гете (по поводу «Коровы» Мирона).

* С. 275, стр. 35. *Испр.*: гротескном

* С. 276, стр. 37. *Испр.*: гротескный

* С. 277, стр. 10. *Испр.*: гротескном

* С. 277, стр. 11. *Вст. сн.*: В обыкновенном виде традиция гротескного симпосиона продолжала, конечно, жить и дальше; мы встречаем ее в ряде явлений XIX в. (например, в застольных беседах Бетховена), дожила она, в сущности, и до наших дней.

* С. 278, стр. 20. *Испр.*: гротескный

* С. 280, стр. 12. *Испр.*: гротескной

* С. 280, стр. 14. *Испр.*: гротескную

* С. 282, стр. 34. *Испр.*: гротескной

* С. 285, стр. 3. *Испр.*: узко

* С. 285, стр. 6. *Вм.*: хотя и они — *испр.*: хотя эти последние и

* С. 286, стр. 27. *Испр.*: противоречивой

* С. 290, стр. 1. *Вм.*: в его амбивалентном выражении — *испр.*: и материально-телесного избытка

* С. 290, стр. 12. *Искл.*: пародийного

* С. 290, стр. 27. *Испр.*: средневековой

* С. 290, стр. 32. *Испр.*: средневековом

* С. 290, стр. 36. *Испр.*: средневекового

* С. 290, стр. 38. *Испр.*: гротескного

* С. 291, стр. 5. *Испр.*: гротескный

* С. 291, стр. 12. *Испр.*: гротескный

* С. 291, стр. 15. *Испр.*: средневековом гротескном

* С. 291, стр. 17. *Испр.*: гротескного

* С. 291, стр. 33. *Испр.*: гротескного

* С. 292, стр. 19. *Искл.*: готического

* С. 292, стр. 22. *Испр.*: средневекового

* С. 295, стр. 27. *Вст.*: узко

* С. 297, стр. 18. *Вст.*: В заключение еще раз подчеркнем, что пиршественные образы в народно-праздничной традиции (и у Рабле) резко отличны от образов частной бытовой еды, бытового обжорства и пьянства в ранне-буржуазной литературе. Эти последние образы являются выражением наличного довольства и сытости индивидуально-эгоистического человека, выражением индивидуального наслаждения, а не всенародного торжества. Они оторваны от процесса труда и борьбы; они отрешены от народной площади и замкнуты в пределах дома и комнаты («домашнее изобилие»); это не «пир на весь мир», где все участвуют, а домашняя пирушка с голодными нищими у порога; если эти образы еды гиперболизованы, то это — выражение жадности, а не чувства социальной справедливости. Это — неподвижный быт, лишенный всякого символического расширения и универсального значения, независимо от того, изображается ли он узко сатирически, т. е. чисто отрицательно, или положительно (как довольство).

В отличие от этого народно-праздничные образы еды и питья не имеют ничего общего с неподвижным бытом и наличным довольством частного человека. Эти образы глубоко активны и торжественны, так как они завершают процесс труда и борьбы общественного человека с миром. Они всенародны, потому что в основе их лежит неисчерпаемое растущее изобилие материального начала. Они универсальны и органически сочетаются с представлениями о жизни, смерти, возрождении и обновлении. Они органически сочетаются и с представлением о свободной и трезвой правде, чуждой страха и благоговения, а потому и с мудрым словом. Наконец, они проникнуты веселым временем, идущим в лучшее будущее, все сменяющим и все обновляющим на своем пути.

Это глубокое своеобразие народно-пиршественных образов до сих пор не было понято. Их обычно воспринимали в частно-бытовом плане и определяли как «вульгарный реализм». Поэтому осталось непонятым и необъясненным ни удивительное обаяние этих образов, ни та громадная роль, которую они играли в литературе, в искусстве и в мировоззрении прошлого. Также не изученной осталась и противоречивая жизнь народно-пиршественных образов в системах классовой идеологии, где они подвергаются бытовизации и вырождению, но в разной степени⟨,⟩ в зависимости от разных этапов в развитии классов. Так, во фламандизме пиршественные образы, несмотря на их буржуаз-

ную бытовизацию, еще сохраняют, хотя и в ослабленной степени, свою положительную народно-праздничную природу, чем и объясняется сила и обаяние этих образов во фламандской живописи. И в этой области более глубокое изучение народной культуры прошлого позволит по-новому поставить и разрешить ряд существеннейших проблем.

Глава 6

* *Вст. эпиграф*: «Лишь человеку удалось наложить свою печать на природу: он не только переместил животные и растительные миры, но изменил также вид и климат своего местопребывания и изменил даже растения и животных до того, что результаты его деятельности могут исчезнуть лишь вместе с гибелью всего земного шара» (Ф. Энгельс).

* С. 300, стр. 1. *Испр.*: узко

* С. 302, стр. 33. *Вст.*: т. е. чисто отрицательного

* С. 302, стр. 35. *Вст.*: Дело в том, что Шнееганс переносит на Рабле свое узкое, в духе нового времени, понимание сатиры, как отрицания отдельных частных явлений, а не как отрицания всего строя жизни (включая и господствующую правду), отрицания неразрывно слитого с утверждением рождающегося нового.

* С. 304, стр. 11. *Вст.*: унылый

* С. 306, стр. 27. *Испр.*: гротескный

* С. 306, стр. 27. *Вст. сн.*: Осмысление высокой башни как фалла было хорошо знакомо Рабле и его современникам из античных источников. Вот отрывок из Лукиана («О сирийской богине»): «В этих пропилеях стоят фаллы высотою в 30 сажений. На один из этих фаллов два раза в год влезает человек и остается на его вершине в течение семи дней. Большинство объясняет такой обычай тем, что этот человек со своей высоты вступает в близкое общение с богами и испрашивает у них блага для всей Сирии».

* С. 310, стр. 8. *Испр.*: духе

* С. 311, стр. 33. *Испр.*: гротескным

* С. 312, стр. 2. *Вст.*: смехового

* С. 312, стр. 2. *Испр.*: гротескного

* С. 312, стр. 18. *Вст.*: у Рабле
* С. 314, стр. 17. *Испр.*: производительного
* С. 314, стр. 21. *Вм.*: телом и — *испр.*: двумя телами и между
* С. 316, стр. 26. *Испр.*: наводняется
* С. 316, стр. 26. *Испр.*: производительными
* С. 316, стр. 33. *Вст.*: В основе общечеловеческого фонда фамильярной и бранной жестикуляции также лежит резко выраженный гротескный образ тела.
* С. 317, стр. 4. *Вст.*: нового
* С. 320, стр. 3. *Вст сн.*: Такие же классические представления о теле лежат и в основе нового канона поведения в обществе. К числу требований «хорошего» воспитания относится: не класть локтей на стол, ходить не выпячивая лопаток и не раскачивая бедер, убирать живот, есть не чавкая, не сопеть, не пыхтеть, держать рот закрытым и т. п., т. е. всячески закупоривать, отмежевывать тело и сглаживать его выступы. Интересно проследить борьбу гротескной и классической концепций тела в истории одежды и мод. Еще более интересная тема — борьба этих концепций в истории танцев.
* С. 320, стр. 5. *Испр.*: гротескного
* С. 335, стр. 22. *Вст.*: ее умерщвляющие и рождающие энергии
* С. 336, стр. 7. *Испр.*: оборотнем
* С. 336, стр. 8. *Испр.*: Оборотень
* С. 336, стр. 17. *Испр.*: Оборотень
* С. 336, стр. 27. *Испр.*: Оборотень
* С. 339, стр. 17. *Испр.*: выпуклости
* С. 339, стр. 35. *Испр.*: этими стихийными бедствиями
* С. 339, стр. 36. *Вст.*: и религиозно-эсхатологические настроения. Перед нами снова замечательный образец ренессансной публицистики на народно-площадной основе. Это — боевой отклик на злободневные события и злободневные мысли и настроения исторического момента.
* С. 340, стр. 11. *Вст.*: как мы уже сказали
* С. 345, стр. 28. *Испр.*: очень
* С. 345, стр. 33. *Испр.*: Напомним
* С. 346, стр. 33. *Искл.*: в новое время
* С. 348, стр. 19. *Вст.*: Земное
* С. 349, стр. 5. *Вст.*: отчасти и
* С. 349, стр. 30. *Искл.*: же
* С. 350, стр. 3. *Вст.*: (расчленение тела на части)

* С. 351, стр. 16. *Испр.*: воплощении
* С. 357, стр. 13. *Вст.*: и сливаются
* С. 358, стр. 1. *Вст.*: также
* С. 358, стр. 5. *Вст.*: самых
* С. 367, стр. 6. *Вст. сн.*: См. Theophract von Hoheneim, gen. Paracelsus «Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften» (изд. Karl Südhoff, München, 1924), т. VIII, стр. 91.
* С. 367, стр. 28. *Вст.*: (на основе античной)
* С. 371, стр. 25. *Вст.*: сближает

Глава 7

* С. 377, стр. 23. *Испр.*: гротескного
* С. 377, стр. 30. *Испр.*: втаптывают
* С. 378, стр. 4. *Испр.*: гротескного
* С. 378, стр. 7. *Испр.*: гротескных
* С. 378, стр. 18. *Испр.*: гротескного
* С. 383, стр. 37. *Испр.*: мирок
* С. 384, стр. 3. *Искл.*: но
* С. 387, стр. 25. *Искл.*: томистическое.
* С. 387, стр. 25. *Вст.*: Фомы Аквинского
* С. 389, стр. 10. *Вст.*: Подведем некоторые итоги нашего анализа этого своеобразного эпизода с подтирками. На фоне литературы нового времени он выглядит и странным и грубым.

Между тем подтирка — традиционная фамильярно-снижающая смеховая тема. Мы уже касались ряда важнейших параллельных явлений в мировой литературе. Но нигде эта тема не разработана так подробно и дифференцированно и с такой изумительной смеховой драматичностью, как у Рабле.

Для раблезианской трактовки данной темы характерна не просто амбивалентность, но и явное преобладание положительного возрождающего полюса. Это — веселая и свободная игра с вещами и понятиями, но игра, имеющая серьезную цель. Эта цель — развеять атмосферу мрачной и лживой серьезности, окружающую мир и все его явления, сделать так, чтобы мир выглядел бы по-иному — материальнее, ближе к человеку и его телу, телесно-понятнее, доступнее, легче, и чтобы и слово о нем звучало бы по-иному — фамильярно-весело и

бесстрашно. Таким образом, цель эпизода — уже знакомая нам карнавализация мира, мысли и слова. Этот эпизод не изолированная бытовая непристойность нового времени, а органическая часть большого и сложного мира народно-площадных форм. Только в отрыве от этого мира, взятый сам по себе и в осмыслении нового времени, он может показаться грубой бытовой сальностью. У Рабле это — искра веселого карнавального огня, сжигающего старый мир.

Эпизод построен как бы ступенчато: развенчание (путем превращения в подтирку) и обновление в материально-телесном плане начинается с мелочей и подымается до самых основ средневекового мировоззрения; происходит последовательное освобождение и от мелко-человеческой серьезности житейских дел, и от корыстной серьезности практической жизни, и от хмурой назидательной серьезности моралистов и ханжей, и, наконец, от той большой серьезности страха, которая сгущалась в мрачных образах конца мира, страшного суда, ада и в ложных иллюзиях рая и загробного блаженства. Происходит последовательное освобождение слова и жеста от жалко-серьезных тонов мольбы, жалобы, смирения, благоговения и от грозно-серьезных тонов устрашения, угрозы, запрета. Ведь все официальные выражения средневекового человека были проникнуты только этими тонами, были отравлены ими. Ведь бесстрашной, свободной и трезвой серьезности официальная культура средневековья не знала. Фамильярно-площадной карнавальный жест маленького Гаргантюа, превращающий все в подтирку — развенчивающую, материализующую и обновляющую. — как бы очищает и подготовляет почву для этой новой земной и человеческой серьезности.

Здесь важно подчеркнуть ту глубочайшую качественную и принципиальную разницу, которая существует между карнавально-площадным реализмом Рабле и тем грубым и грязным натурализмом, какой процветает сейчас в литературе растленного капиталистического Запада. Этот грязный натурализм имеет целью принизить человека, обесчеловечить его, показать бессилие его сознания и разума, представить его жалким рабом темных инстинктов. Современный натурализм и физиологизм — реакционнейшая клевета на человека.

Карнавально-площадной реализм Рабле, напротив, освобождает и возвеличивает человека, очищает его сознание и разум от страха, рабской покорности, иллюзий и лжи. Собирая весь мир вокруг материального телесного человека, как его центра, этот реализм

провозглашал человека высшей формой организации материи, призванной победить и организовать в своих интересах весь материальный космос (см., например, конец «прославления пантагрюэльона» у Рабле). И в нашем эпизоде маленький Гаргантюа со своими подтирками чувствует себя веселым и вольным хозяином в мире. Далее, телесный человек понимался здесь не узко физиологически: телесное начало сочеталось с сознанием, разумом, с общественною и исторической ролью человека. Поэтому карнавально-площадной реализм и был глубоко прогрессивным явлением.

Буржуазные раблезисты часто не хотят или не умеют увидеть и понять этой громадной и принципиальной разницы между карнавальным реализмом Рабле и грязным натурализмом нового времени, истолковывая первый в духе последнего. Такое истолкование — грубая клевета на Рабле.

Фамильярное освоение мира, примером которого служит и наш эпизод, подготовляло новое научное познание мира. Мир не мог стать предметом трезвого, опытного и материалистического познания, пока он был отдален от человека страхом и благоговением, пока он был проникнут иерархическим началом. Фамильярно-площадное освоение мира в образах нашего эпизода разрушало и отменяло все созданные страхом и благоговением дистанции и запреты, приближало мир к человеку, к его телу, позволяло любую вещь трогать, ощупывать со всех сторон, залезать в нутро, выворачивать наизнанку, сопоставлять с любым другим явлением, каким бы оно ни было высоким и священным, анализировать, взвешивать, измерять и примерять — и все это в единой плоскости материального чувственного опыта.

Вот почему народная смеховая культура и новая опытная наука — адогматическая, трезвая и материалистическая в своей основе — в эпоху Ренессанса органически сочетались. Сочетались они и во всей деятельности Рабле как писателя и ученого, сочетались они и в его гениальном романе.

* С. 395, стр. 13. *Испр.*: рассуждения

* С. 395, стр. 13. *Вм.*: прежде всего — *испр.*: во-первых

* С. 395, стр. 16. *Вст.*: во-вторых, вскрыть народные элементы этой традиции и(,) в-третьих, наконец, понять значение как этой традиции, так и самого образа преисподней в свете больших актуальных задач эпохи Рабле.

* С. 395, стр. 29. *Вст.*: и

* С. 396, стр. 36. *Вст.*: просто

* С. 404, стр. 3. *Зап. кар. на об. листа*: Почему же образ преисподней приобрел такое прямо центральное значение в эпоху позднего средневековья и Возрождения?

* С. 405, стр. 2 — с. 410, стр. 28. *Вм.*: Начнем с пиршественного аспекта преисподней ~ смеется над всем старым миром со всеми его страхами и в том числе над собой. — *испр.*:

Народная культура прошлого всегда, на всех этапах своего тысячелетнего развития, стремилась победить смехом, протрезвить, перевести на язык материально-телесного низа (в амбивалентном значении) все узловые мысли, образы и символы официальных культур. В предшествующей главе мы видели, как космический страх и связанные с ним образы мировых катастроф и эсхатологических теорий, культивируемые в системах официального мировоззрения, находили смеховой эквивалент в образах карнавальных катастроф, пародийных пророчеств и т. п., освобождавших от страха, приближавших мир к человеку, улегчавших время и его ход (праздничный ход веселого времени смен и обновлений).

Так обстояло дело и с образом преисподней. Через все средневековье, как мы видели, тянется традиция карнавализации официальных христианских представлений о преисподней, т. е. карнавализация ада, чистилища и рая. Элементы этой традиции проникают даже в официальные «видения» преисподней. На исходе средневековья преисподняя стала той узловой темой, на которой скрестились две культуры, народная и официальная. На этой теме резче и яснее всего вскрывалась противоположность этих двух культур, двух мировоззрений. Преисподняя — это своеобразный образ итога, образ конца и завершения индивидуальных жизней и судеб, и одновременно это — окончательный суд над отдельною человеческою жизнью в ее целом, суд, в основу которого были положены в ы с ш и е к р и т е р и и официального христианского мировоззрения (религиозно-метафизические, этические, социальные и политические). Это — синтетический образ, раскрывавший не в отвлеченной, а в яркой и сгущенной образной и эмоциональной форме основные представления официального средневековья о добре и о зле. Поэтому образ преисподней и служил исключительно сильным орудием церковной пропаганды.

Основные черты официального средневековья в образе преисподней были доведены до своего предела. Это было предельное сгущение мрачной серьезности страха и устрашения. Здесь последовательнее всего проявлялась внеисторическая оценка личности и ее дела. Здесь торжествовала вертикаль подъема и падения и последовательно отри-

цалась горизонталь исторического времени, прогрессивного движения вперед. Вообще концепция времени официального средневековья раскрывалась здесь с исключительной резкостью.

Вот почему народная культура — сначала стихийно, а потом и сознательно — стремилась победить смехом это предельное выражение мрачной серьезности и превратить его в веселое карнавальное страшилище. Народная культура по-своему организует образ преисподней: бесплодной вечности противопоставлялась чреватая и рождающая смерть, увековечению прошлого, старого — рождение умирающим прошлым лучшего будущего, н о в о г о. Если христианская преисподняя обесценивала землю, уводила с нее, то карнавальная преисподняя утверждала землю и низ земли как плодоносное лоно, где смерть встречается с рождением, где из смерти старого рождается новая жизнь. Поэтому образы материально-телесного низа пронизывают карнавализованную преисподнюю.

Образ преисподней в народной традиции становится образом побежденного смехом страха, притом — двойного: перед самой мистической преисподней (перед «адом» и перед смертью) и перед властью и правдой прошлого (еще господствующей, но уже умирающей), низвергнутыми в преисподнюю. Это — двойное смешное страшилище: пугало «ада» и пугало власти прошлого.

В эпоху Ренессанса преисподняя все более и более наполняется королями, папами, церковными и государственными деятелями, притом не только недавно умершими, но и еще живыми (уже у Данте). В преисподней собирали все осуждаемое, отрицаемое, обреченное. Поэтому и сатира (в узком смысле) Ренессанса и XVII-го века часто пользовалась образом преисподней для изображения галереи враждебных исторических деятелей и отрицательных общественных типов. Но эта сатира часто (например, у Кеведо) носила чисто отрицательный характер, амбивалентность образов в ней резко ослаблялась. В народно-смеховой традиции и у Рабле преисподняя, конечно, амбивалентна: смех здесь не только насмешливый, но и веселый, торжествующий рождение из умирающего старого новой молодой жизни.

Таково значение образа преисподней в народной традиции и у Рабле.

* С. 415, стр. 6. *Вст.*: никогда не умиравшие

* С. 426, стр. 7. *Вст. сн.*: Подчеркнем, что эти смерти с т а р и к о в от радости связаны с торжеством сыновей, т. е. с победой м о л о д о й жизни.

* С. 428, стр. 4. *Вст. сн.*: Мы касаемся здесь таких явлений народной художественной образности, которые до сих пор остаются непонятными и неизученными, — явлений стихийно-диалектических. До сих пор изучались только явления, которые выражают формально-логические отношения, во всяком случае уклаываются в рамки этих отношений, явления, так сказать, плоскостные, одномерные и однотонные, рисующие статику предмета и чуждые противоречивости становления и амбивалентности. Между тем в явлениях народно-смеховой культуры мы находим именно диалектику в образной форме.

* С. 430, стр. 14. *Испр.*: гротескном

* С. 430, стр. 31. *Вст.*: этих

* С. 438, стр. 18. *Вст.*: и сама

* С. 438, стр. 20. *Вм.*: адекватный действительному становящемуся миру — *испр.*: отражающий противоречивое становление мира

* С. 438, стр. 26. *Искл.*: приведенные нами ранее

* С. 439, стр. 34. *Вм.*: культурного человека — *испр.*: культурных людей нового времени

* С. 439, стр. 35. *Вст.*: с друзьями

* С. 439, стр. 36. *Испр.*: часто

* С. 439, стр. 37. *Искл.*: (см., например, переписку Чехова с женой)

* С. 440, стр. 11. *Вст.*: более

* С. 440, стр. 14. *Вм.*: Когда благожелательность становится вполне реальной и цельной, безоговорочной и безграничной, в пределах этой благожелательности хвала и брань немедленно сливаются в нераздельное единство. — *испр.*: В них хвала и брань сливаются в неразрывное единство.

* С. 440, стр. 16. *Вм.*: реального — *испр.*: абсолютно внеофициального

* С. 440, стр. 17. *Испр.*: начинают стремиться

* С. 440, стр. 18. *Вст.*: Словно древняя площадь оживает в условиях комнатного общения, интимность начинает звучать как древняя фамильярность, разрушающая все грани между людьми.

* С. 441, стр. 12. *Вст.*: Теперь

* С. 441, стр. 15. *Вст. сн.*: Большую роль непубликуемые сферы речи играют обычно в юношеский период развития писателя, подготовляя его творческую оригинальность (которая ведь всегда связана с известным разрушением господствующей картины мира, с ее

хотя бы частичным пересмотром). См., например, роль непубликуемых сфер речи в юности Флобера. Вообще переписка Флобера и его друзей (во все периоды его жизни) дает богатый и довольно легкий материал для изучения охарактеризованных нами выше явлений (фамильярных форм речи, непристойностей, ласковой брани, бесцельной словесной комики и др.). См. особенно письма де Пуатевена к Флоберу и письма Флобера к Фейдо.

* С. 441, стр. 18. *Вм.*: по-видимому, сыграли свою роль ~ и превратились в большинстве своем в мертвые пережитки. — *испр.*: потеряли свое прежнее значение, утратили свои связи с народной культурой и превратились в отмирающие пережитки прошлого.

* С. 446, стр. 22. *Вст.*: Это была своего рода карнавализация речи, освобождающая ее от враждебной хмурой серьезности официального мировоззрения, а также и от ходячих истин и обычных точек зрения. Напомним приведенное нами в I-ой главе суждение В. И. Ленина об эксцентризме, этой поздней и искаженной в буржуазных условиях форме карнавального мира: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказать, показать алогизм обычного». Мы видим, как точно и верно уловил В. И. Ленин по деформированному осколку карнавальной площади в лондонском кабаре основные черты и значение охарактеризованных нами выше явлений карнавала слов. Этот словесный карнавал в свое время имел громадное значение: он освобождал сознание человека от многовековых пут средневекового мировоззрения, подготовляя новую трезвую серьезность. Теперь он выполнил свое дело и догорал в низовой комике как еще тлеющий пепел когда-то могучего и всесожигающего карнавального костра Ренессанса. У Рабле этот костер еще пылает во всю свою мощь.

* С. 448, стр. 23. *Вст. сн.*: Интересный образец риторизованной хвалы-брани в форме комического трактата — «Der Satyrische Pylgram» (1666 г.) Гриммельсхаузена. Подзаголовок его: «Kalt und Warm, Weiß und Schwarz». В предисловии Гриммельсхаузен заявляет, что в мире, кроме бога, нет ничего совершенного и нет ничего, кроме дьявола, настолько плохого, чтобы нельзя было бы его в каком-либо отношении похвалить. В трактате обсуждаются двадцать тем (человек, деньги, танцы, вино, женщины, оружие и порох, война, маскарад, медицина и др.), причем сначала каждое явление прославляется, потом порицается и, наконец, дается нечто вроде синтеза.

* С. 453, стр. 27. *Вст.*: Разобранное нами явление слияния хвалы и брани имеет важное теоретическое и историко-литературное значение. Хвалеб|ный и бранный момент присущи, конечно, всякому слову. Нейтральных, равнодушных слов вообще нет, — могут быть только искусственно нейтрализованные слова. Для древнейших же явлений речи характерно, по-видимому, именно слияние хвалы и брани, т. е. двутонность слова. В последующем развитии эта двутонность сохраняется и по-новому осмысливается в неофициально-фамильярных и народно-смеховых сферах речи, где мы и наблюдаем это явление. Двутонное слово позволяло смеющемуся народу, который был менее всего заинтересован в стабилизации существующего строя и господствующей картины мира (официальной правды), схватывать и выражать становящееся целое мира, веселую относительность всех его ограниченных классовых правд и истин, постоянную неготовость мира, постоянное смешение в нем лжи и правды, зла и добра, тьмы и света, злобы и ласки, смерти и жизни[1]. Народное двутонное слово никогда не отрывается ни от ц е л о г о, ни от с т а н о в л е н и я; поэтому отрицательный и положительный момент не получают в нем раздельного, частного и статического выражения; оно никогда не пытается остановить бегущего и вращающегося колеса, чтобы найти и разграничить в нем верх и низ, перед и зад, оно заставляет их непрерывно перемещаться. При этом в народном слове акцент всегда падает на положительный момент (но, повторяем, без отрыва его от отрицательного).

В официальных мировоззрениях господствующих классов такая двутонность слова, т. е. слияние в нем хвалы и брани, конечно, невозможно: между всеми явлениями здесь проводятся твердые и устойчивые границы (все явления при этом отрываются от противоречиво

---

[1] Интересную разработку темы двутелости в серьезном философском аспекте дает Гете в своем стихотворении «Пария». Слияние хвалы и брани (в отношении к божеству) в тематическом (а не стилистическом) однотонном плане выражено здесь так:

И ему *шепну* я *нежно*
И ему *свирепо крикну*,
Что велит мне ясный разум,
Чем взбухает грудь угрюмо.
Эти мысли, эти чувства —
Вечной тайной будь они.
(Перевод А. Кочеткова).

становящегося целого мира). В официальных сферах искусства и идеологии всегда господствовала однотонность мысли и стиля.

В эпоху Возрождения происходила напряженная борьба двутонного народного слова со стабилизующими тенденциями официального однотонного стиля. Для более глубокого понимания сложных и многообразных явлений стиля великой эпохи изучение этой борьбы (как связанной с нею борьбы гротескного и классического канонов) представляет исключительный интерес и важность. Борьба эта продолжалась, конечно, и в последующие эпохи, но продолжалась в новых, более сложных и подчас скрытых формах. Но эта тема уже выходит за пределы нашей работы.

Древнее двутонное слово есть отражение в стилистическом плане древнего двутелого образа. В процессе разложения этого последнего мы наблюдаем в истории литературы и зрелищных форм интересное явление парных образов, воплощающих в себе верх и низ, зад и перед, жизнь и смерть в форме их полураздельного существования. Классический образец таких парных образов — Дон Кихот и Санчо; аналогичные образы и сейчас обычны в цирке, в балагане и других формах комики. Интересное явление — диалог таких парных персонажей. Такой диалог — двутоное слово в стадии своего неполного распадения. В сущности это — диалог лица с задом, верха с низом, рождения со смертью. Аналогичное явление — античные и средневековые споры зимы с весной, старости с юностью, поста с изобилием, старого времени с новым временем, отцов с детьми. Такие споры — органическая часть системы народно-праздничных форм, связанных со сменой и обновлением (упоминает о таком споре и Гете при описании римского карнавала). Споры эти (агоны) известны в античной литературе: до нас дошел, например, интересный фрагмент *τριχορία*, т. е. спора трех хоров-старцев, мужей и мальчиков, в котором каждый из хоров доказывал ценность своего возраста[2]. Такие агоны были особенно распространены в Спарте и Нижней Италии (и в современной Сицилии они — необходимый момент народного праздника). Знаменитый аристофановский спор кривды с правдой есть по существу спор между новым и старым временем (с точки зрения консервативного Аристофана). Аналогичные споры как на латинском (наприм. Conflictus veris et hiemis), так и в особенности на народных языках были распространены в средние века во всех странах.

---

[2] См. Carmina Popularia, изд. Bergk'a, фр. 18.

Все эти агоны и споры являются, по своей сущности, диалогами разновременных сил и явлений, диалогами времен, двух полюсов становления, начала и конца совершающейся метаморфозы; они развертывали и в той или иной степени рационализировали и риторизовали заложенный в двутонном слове (и в двутелом образе) диалогический момент. Эти народно-праздничные споры времен и возрастов, равно как и диалоги парных персонажей, лица и зада, низа и верха были, по-видимому, одним из фольклорных корней романа и специфического романного диалога. Но и эта тема выходит за пределы нашей работы.

* С. 454, стр. 27. *Вст.*: историческою

* С. 454, стр. 35. *Вст.*: Рабле строит исключительный по своей силе образ исторического становления в категориях смеха, возможный только в эпоху Возрождения, когда он был подготовлен всем ходом исторического развития. «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда несет в могилу устарелую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия... Зачем так движется история? Затем, чтобы человечество смеясь расставалось со своим прошлым» (К. Маркс).

* С. 455, стр. 5. *Вст.*: и злободневной публицистичностью

Глава 8

* *Испр. название главы*: Образы Рабле и современная ему действительность.

Вст. эпиграф: «В то время как в обыденной жизни любой лавочник отлично умеет различать между тем, за что выдает себя кто-нибудь, и тем, чем он является в действительности, наша историография еще не дошла до этого банального знания. Она верит на слово каждой эпохе в том, что она говорит о себе и что она воображает о себе...» (К. Маркс и Фр. Энгельс).

* С. 457, стр. 3 — с. 458, стр. 6. *Вм.*: До сих пор мы рассматривали образы Рабле в их связи с тысячелетней народно-праздничной традицией ~ ограничимся приведением нескольких примеров. — *испр.*: До сих пор мы рассматривали образы Рабле преимущественно в их связи с народной культурой. Нас интересовала в творчестве Рабле

основная большая линия борьбы двух культур, т. е. борьбы народной культуры с официальным средневековьем. Но мы уже не раз отмечали, что эта большая линия борьбы органически сочеталась со злободневными откликами на актуальные — большие и маленькие — события тех лет, тех месяцев и даже тех дней, когда создавались отдельные части романа Рабле. Можно прямо сказать, что роман весь с начала и до конца вырастал из самой гущи жизни своего времени, жизни, активным участником и заинтересованным свидетелем которой был сам Рабле. В образах его романа сочетается необъятная широта и глубина народного универсализма с предельной конкретностью, индивидуальностью, детализованностью, жизненностью, актуальностью и злободневностью. Образы эти бесконечно далеки от абстрактной символики и схематизма. Можно сказать, что в романе Рабле космическая широта мифа сочетается с острой злободневностью современного «обозрения» и с конкретностью и предметной точностью реалистического романа. За самыми, казалось бы, фантастическими образами раскрываются действительные события, стоят живые лица, лежит большой личный опыт автора и его точные наблюдения.

Французская раблезистика проделала большую и кропотливую работу, чтобы вскрыть эту всестороннюю тесную связь образов Рабле с современной ему действительностью. В результате этой работы ей удалось собрать большой и во многом ценный фактический материал. Но этот материал и освещается и обобщается современной раблезистикой с ложных методологических позиций. Преобладает дурной биографизм, при котором социальные и политические события эпохи утрачивают свой прямой смысл и свое политическое острие, приглушаются, притупляются и превращаются просто в факты биографии писателя, стоящие в одном ряду с мелкими событиями личной и бытовой жизни. За массою таких биографических фактов, кропотливо собранных, исчезает большой смысл как самой эпохи, так и романа Рабле, исчезает и та подлинная народная позиция, которую занимал Рабле в борьбе своего времени.

Правда, некоторые раблезисты — и прежде всего глава современной раблезистики Абель Лефран — уделяют немало внимания политическим событиям эпохи и их отражению в романе Рабле. Но при этом как сами события, так и их отражения в романе толкуются в официальном плане. Абель Лефран даже прямо считает Рабле «королевским публицистом».

Публицистом Рабле(,) действительно, был, но он вовсе не был королевским публицистом, хотя и понимал относительную прогрессивность королевской власти и отдельных актов политики двора. Мы уже говорили, что Рабле дал замечательные образцы публицистики на народно-площадной основе, т. е. такой публицистики, в которой не было ни грана официальности. Как публицист, Рабле не солидаризовался до конца ни с одной из группировок в пределах господствующих классов (включая и буржуазию), ни с одной из точек зрения, ни с одним из мероприятий, ни с одним из событий эпохи. Но в то же время Рабле отлично умел понять и оценить относительную прогрессивность отдельных явлений эпохи(,) в том числе и отдельных мероприятий королевской власти, и он приветствовал их в своем романе. Однако эти оценки и приветствия никогда не были безоговорочными, официальными, так как форма народно-площадной образности, пронизанная амбивалентным смехом позволяла раскрыть и всю ограниченность этой прогрессивности. Для народной точки зрения, выраженной в романе Рабле, всегда раскрывались более широкие перспективы, выходившие за пределы ограниченной прогрессивности, доступной движениям эпохи.

Основная задача Рабле — разрушить официальную картину эпохи и ее событий, взглянуть на них по-новому, осветить трагедию или комедию эпохи с точки зрения смеющегося народного хора на площади. Рабле мобилизует все средства трезвой народной образности, чтобы вытравить из всех представлений о современности и ее событиях всякую официальную ложь и ограниченную серьезность, продиктованные интересами господствующих классов. Рабле не верит на слово своей эпохе «в том, что она говорит о себе и что она воображает о себе», — он хочет раскрыть ее подлинный смысл для народа, народа растущего и бессмертного.

Разрушая официальные представления об эпохе и ее событиях, Рабле не может, конечно, дать научный анализ ее. Ведь он не владеет нашим методом научной диалектики и говорит не на языке понятий, а на языке народно-смеховых образов. Не может он дать и научного предвидения будущего (хотя он и провидит его народно-утопические дали). Но разрушая ложную серьезность, ложный исторический пафос, Рабле подготовляет почву для новой научной серьезности и для нового народного исторического пафоса.

Проследим теперь на ряде примеров, как отражены в романе Рабле современная ему действительность от ближайшего жизненного окружения автора до больших событий эпохи.

* С. 458, стр. 19. *Испр.*: при этом
* С. 460, стр. 2. *Испр.*: надгробный памятник
* С. 460, стр. 27. *Испр.*: совершенно
* С. 460, стр. 32. *Вст.*: абстрактного
* С. 468, стр. 20. *Искл.*: превращение погребального костра в пиршественный очаг
* С. 469, стр. 21. *Вст.*: и ненародной
* С. 469, стр. 26. *Вст.*: своей
* С. 470, стр. 28. *Вст.*: почти
* С. 470, стр. 38. *Вм.*: полном и безоговорочном — *испр.*: известном
* С. 471, стр. 2. *Искл.*: глубокий
* С. 472, стр. 25. *Испр.*: остро
* С. 474, стр. 4. *Испр.*: почти
* С. 474, стр. 21. *Вст.*: своей
* С. 474, стр. 32. *Искл.*: официальная
* С. 475, стр. 20. *Испр.*: местах
* С. 475, стр. 23. *Испр.*: коментаторах
* С. 476, стр. 33. *Вст.*: смеховых
* С. 478, стр. 5. *Вст.*: недостаточно оцененную раблезистами
* С. 479, стр. 25. *Вст.*: вовсе не отмеченному раблезистами
* С. 488, стр. 12. *Вм.*: А. Н. Веселовский говорил, что эпос возникает «на месте двух племен». Про роман нового времени можно сказать, что он возник на меже двух языков. — *испр.*: Про художественную прозу и особенно про роман нового времени можно сказать, что они возникли на грани двух языков.
* С. 488, стр. 13. *Испр.*: грани
* С. 488, стр. 19. *Вст.*: Мы уже говорили в другом месте нашей работы (во II-ой главе), что граница раздела двух культур — народной и официальной — в некоторой своей части прямо проходила по линии раздела двух языков — народного и латинского. Народный язык, захватывая все сферы идеологии и вытесняя оттуда язык латинский, нес с собою новые точки зрения, новые формы мышления (ту же амбивалентность), новые оценки: ведь этот язык был языком жизни, материального труда и быта, языком «низких» — в большинстве своем смеховых — жанров (фабльо, фарсов, «криков Парижа» и др.), наконец, языком вольной площадной речи (разумеется(,) народный язык не был социально единым, — и в нем были официальные сферы речи). Между тем латинский язык был языком официального средневековья. Народная культура отражалась в нем слабо и

несколько искаженно (главным образом в латинской ветви гротескного реализма).

* С. 488, стр. 34. *Вст.*: живой

* С. 493, стр. 29. *Вст.*: первоначально

* С. 493, стр. 29. *Вст.*:

Мы видим, в каком сложном пересечении рубежей языков, диалектов, наречий, жаргонов формировалось литературно-языковое сознание эпохи. Наивное и темное сосуществование языков и диалектов кончилось и литературно-языковое сознание оказалось не в упроченной системе своего единого и бесспорного языка, а на меже многих языков в точке их напряженной взаимоориентации и борьбы. Языки — это мировоззрения, притом не отвлеченные, а конкретные, социальные, пронизанные системой оценок, неотделимые от жизненной практики и классовой борьбы. Поэтому каждый предмет, каждое понятие, каждая точка зрения, каждая оценка, каждая интонация оказались в точке пересечения рубежей языков-мировоззрений, оказались вовлеченными в напряженную социально-классовую борьбу. В этих исключительных условиях стал невозможным какой бы то ни был языковой и речевой догматизм, и какая бы то ни было речевая наивность. Язык XVI в. и, в частности, язык Рабле и до сих пор еще называют иногда наивным. На самом же деле история европейских литератур не знает менее наивного языка. Его исключительные непринужденность и свобода очень далеки от наивности. Литературно-языковое сознание эпохи умело не только ощущать свой язык изнутри, но и видеть его извне, в свете других языков, ощущать его границы, видеть его как специфический и ограниченный образ во всей его относительности и человечности.

Язык делается чрезвычайно пластичным даже в его формально-грамматической структуре. В художественно-идеологическом плане важна прежде всего исключительная свобода образов и их сочетаний, свобода от всех речевых норм, от всей установленной языковой иерархии. Утрачивают свою силу разделения высокого и низкого, запретного и дозволенного, священного и профанного в языке. Влияние скрытого, веками упрочившегося догматизма самого языка на человеческую мысль и, в особенности, на художественные образы, чрезвычайно велико. Прошлое прочно осело в языке в привычных(,) веками освященных связях

и соседствах слов, в устойчивых формулах официальной правды, в речевых стандартах, в иерархических градациях слов, в речевом этикете. Идеологическое сознание было как бы наглухо заперто в этом мире умирающего, но еще не умершего прошлого. В процессе борьбы и взаимоосвещения языков и их смены сознание общественного человека освобождалось из-под власти языкового догматизма, из-под власти прошлого в языке. И здесь в области языка — происходила та же карнавализация сознания. Подчеркнем еще раз ту громадную роль, которую сыграли в этом процессе сугубо неофициальные, фамильярно-площадные элементы языка. Именно они задавали тон в языке передовой художественной прозы эпохи.

Новое литературно-языковое сознание формировалось на вольной фамильярно-площадной основе, позволявшей говорить свободно, без умолчаний, по-площадному громко, говорить обо всем без благоговения и без страха.

Таким образом(,) в творчестве Рабле вольность смеха, освященная традицией народно-праздничных форм, потенцирована и возведена на высшую ступень идеологического сознания благодаря преодолению языкового догматизма. Это преодоление самого упорного и скрытого догматизма возможно было только в условиях тех острых процессов взаимоориентации и взаимоосвещения языков, которые совершались в эпоху Рабле. В языковой жизни эпохи разыгрывалась та же драма одновременности смерти и рождения, старения и обновления как отдельных форм и значений, так и целых языков-мировоззрений.

* * *

Мы рассмотрели все наиболее существенные — с нашей точки зрения — стороны творчества Рабле, и мы старались показать, что исключительное своеобразие этого творчества определяется народной культурой прошлого, могучие очертания которой раскрываются за всеми образами Рабле.

Главный порок всей буржуазной раблезистики в том, что она, не зная народной культуры, пытается уложить Рабле в рамки официальной культуры, понять его в «едином потоке» большой, т. е. официальной, литературы Франции. Поэтому буржуазная раблезистика и неспособна овладеть тем, что является самым существенным в творчестве Рабле. Мы же в нашей работе попытались понять Рабле именно

в потоке народной культуры, которая всегда, на всех этапах своего развития, противостояла официальной культуре господствующих классов и вырабатывала свою особую точку зрения на мир и особые формы его образного отражения.

Конечно, раскрывшаяся нам в творчестве Рабле народная культура — это еще не вся народная культура прошлого, но это один из важнейших ее участков. Удельный вес народно-праздничной смеховой культуры был в средние века и в эпоху Ренессанса очень велик, и она чище и беспримеснее всего выражала народную точку зрения в ее противоположности официальной.

Народно-праздничные формы — это целый громадный мир художественно-идеологического творчества, притом совсем особый мир, лежащий по ту сторону официальной большой литературы и искусства средневековья и в значительной мере в стороне от всех известных и изученных дорог историко-литературного развития. Народно-праздничный мир, как мы видели, пользовался известными привилегиями, правом экстерриториальности внутри официального мира средневековья с его строгой авторитарностью и пиэтетной серьезностью. Поэтому народно-праздничная жизнь становится тем резервуаром, в который вливалось все то, что не укладывалось в официальные рамки, что не могло быть легализовано, что с точки зрения господствующей правды представлялось безумием, глупостью, грехом; сюда влились и наиболее народные традиции античности и прежде всего — сатурналии; сюда вливалось, затем, все то в фольклоре — в обрядах, в песнях, в мелких речевых жанрах(,) — что не поддавалось христианизации, но в то же время глубоко отвечало народному мироощущению. Здесь, наконец, были собраны и все формы народной комики. В результате народно-праздничный мир собрал в себе громадное наследие подлинно народных форм, народного опыта и народных представлений о времени и о будущем. Благодаря особому положению этого мира — ведь это было разрешенное на краткий срок праздника свободное изжитие глупости, безумия и бесстрашия в отношении всего священного — народная точка зрения получала здесь предельно чистое, бескомпромиссное и радикальное выражение; народная трезвость и требовательность ничем не ограничивалась, право голоса получало здесь отдаленнейшее будущее. Здесь создавалась как бы высшая народно-критическая инстанция, оценивающая все сменяющиеся формы господства и официальной

правды, приветствующая все передовое, но всегда смотрящая и видящая дальше и глубже; это — своего рода высший трибунал смеха, но смеха амбивалентного, веселого, возрождающего. Благодаря исключительной широте перспектив и дали будущего народно-праздничные формы совмещали глубочайший оптимизм с совершенной трезвостью и с враждою ко всяким пустым иллюзиям. Наконец, формы эти стихийно материалистичны и диалектичны.

Народно-праздничная культура — смеховая культура. Смех в ней — миросозерцательный и амбивалентный — очень далек от всех позднейших форм комического.

Литературоведение и эстетика исходят обычно из суженных и обедненных проявлений смеха в литературе последних трех веков, и в эти свои узкие концепции смеха и комического они пытаются втиснуть и смех Ренессанса; между тем как эти концепции далеко недостаточны даже для понимания Мольера. Рабле — наследник и завершитель тысячелетий народного смеха. Его творчество — незаменимый ключ ко всей европейской смеховой культуре. Смех сыграл громадную роль в истории человеческого сознания: он был основным выражением победы над всяческим страхом — от космического страха до страха перед социальными авторитетами и перед самим человеком созданными фиктивными страшилищами. Смех тысячелетиями вырабатывался народом как противоядие против всех угнетающих мифологем, мрачных образов и обрядов, устрашающих форм социальной организации и против той темной памяти о космических переворотах, которая сыграла такую громадную роль в создании основного фонда мифологических образов, образов языка и интонационного фонда человеческой речи. Смех был одним из факторов, выпрямлявших человека и воспитывавших его достоинство. Смех по самой природе своей переносит акцент на будущее и освобождает от власти и памяти прошлого. Поэтому смеховые формы и образы сыграли исключительно важную роль и в развитии чувства и сознания исторического времени. Наконец, в смеховых образах человек овладевал материальным началом, как началом положительным и родным. Все эти многообразные функции смеха в истории человека совершенно еще живы и актуальны в образах Рабле. Мы наблюдаем в них один из последних этапов геркулесовой работы смеха по очищению мира от чудовищ прошлого. Поэтому Рабле проливает яркий свет на смех средневековья и Ренессанса, а также и

на наиболее значительные и глубокие явления смеховой культуры нового времени.

Народно-праздничная культура всегда была могучим источником беспощадной трезвости, освобождавшим человеческое сознание от тех разнообразнейших видов и форм одурманивания человека, которые применялись официальной культурой. Она очищала сознание и сводила его вплотную с материальным миром, реальным опытом. Она подготовляла научное бесстрашие, трезвость и адогматизм. Карнавализация сознания была необходимою ступенью к формам новой научной серьезности, свободной от страха и ложного благоговения.

Соприкосновение с народно-праздничной культурой, как соприкосновение Антея с землей, вливало могучую силу в культуру Ренессанса, внушало ей смелость, жажду нового, бесстрашие перед радикальной ломкой и сменой, перед становлением и развитием. Без этого соприкосновения с народной культурой Ренессанс не мог бы стать величайшим идеологическим переворотом прошлого.

Элементы народно-праздничной культуры у Рабле и у других представителей демократической литературы Ренессанса буржуазная наука обычно квалифицировала и квалифицирует как грубый натурализм, вульгарный реализм, биологизм и т. п. Подобные определения, как мы показали, в корне ложны и являются не чем иным, как новой формой выражения той враждебной клеветнической реакции со стороны официальной культуры, т. е. культуры господствующих классов, на культуру народную, которую мы встречаем во все эпохи развития классового общества. На самом же деле грубый натурализм и в частности биологизм характерен как раз для буржуазного разложения, являясь одной из форм отрицания исторического становления и революционной смены, т. е. как раз того, чем всегда жила народная культура.

В настоящее время на буржуазном Западе наряду с мистикой и идеализмом царит разгул грязного натурализма во всех его формах и разновидностях — от «мистики плоти» до откровенной порнографии. «Властители дум» современной реакционной буржуазии: Андре Жид, Джойс, Сартр и другие — представляют разные грани и оттенки натурализма.

На фоне этого современного грязного натурализма особенно ярко выступают особенности народной культуры, прямо противоположные натуралистическому восприятию мира и человека. Натурализм — это вражда к становлению, к смене, к прогрессу, это увековечение старого

человека, неизменно повторяющего себя в процессе биологического движения по кругу, это прославление темных животных инстинктов и отрицание разума и науки, это подмена общественного человека одинокой биологической особью, наконец, это принижение и дегероизация человека, провозглашение его вечного бессилия и низости.

В разобранных нами явлениях народной культуры все противоположно этому: здесь глубочайший пафос исторического становления и смены (радость смен и обновлений), здесь не движение по кругу, а движение в п е р е д, к новому и лучшему, здесь не увековечение старого человека, а рождение нового человека, здесь не биологическая особь, а народ и человечество, не темный инстинкт, а свет разума, здесь не низость и бессилие человека, а его величие и всемогущество.

Вот почему ведущие образы народной культуры прошлого, такие образы, как смерть, беременность и роды, рост, изобилие, рождение нового из смерти старого и др., не имеющие суженного биологического значения, вошли в состав и самого передового революционного мировоззрения, вошли, правда, уже в новой функции — в качестве сравнений, но сравнений адэкватных и насыщенных революционным содержанием. Подобные сравнения настолько адэкватны, что их можно развертывать и детализовать, не впадая при этом ни в какой биологизм.

Мы позволим себе привести очень яркий пример такого развернутого сравнения из статьи В. И. Ленина «Пророческие слова». Вот отрывок из этой статьи:

«Они готовы «теоретически» допустить революцию пролетариата и других угнетенных классов, наши с л а д е н ь к и е писатели «Новой жизни», «Вперед» или «Дела народа», только чтобы эта революция свалилась с неба, а не р о д и л а с ь и не р о с л а на з е м л е, з а л и т о й к р о в ь ю в четырехлетней империалистической бойне народов, среди миллионов и миллионов людей, измученных, истерзанных, одичавших в этой бойне.

Они слыхали и признавали «теоретически», ч т о р е в о л ю ц и ю с л е д у е т с р а в н и в а т ь с а к т о м р о д о в, но когда дошло до дела, они позорно струсили, и свое хныканье дрянных душонок превратили в перепев злобных выходок буржуазии против восстания пролетариата. Возьмем о п и с а н и я а к т а р о д о в в л и т е р а т у р е, — те описания, когда целью авторов было правдивое восстановление всей тяжести, всех мук, всех ужасов этого акта, например, Эмиля Золя «La joie de vivre» («Радость жизни») или «Записки врача» Вересаева.

Рождение человека связано с таким актом, который превращает женщину в измученный, истерзанный, обезумевший от боли, окровавленный, полумертвый кусок мяса. Но согласился ли бы кто-нибудь признать человеком такого «индивида», который видел бы только это в любви, в ее последствиях, в превращении женщины в мать? Кто на этом основании зарекался бы от любви и от деторождения?

Роды бывают легкие и бывают тяжелые. Маркс и Энгельс, основатели научного социализма, говорили всегда о долгих муках родов, неизбежно связанных с переходом от капитализма к социализму. И Энгельс, анализируя последствия всемирной войны, просто и ясно описывает тот бесспорный и очевидный факт, что революция, следующая за войной, связанная с войной (а еще больше — добавим от себя — вспыхнувшая во время войны, вынужденная расти и держаться во времени окружающей ее всемирной войны), что такая революция есть особенно тяжелый случай родов.

Пусть каркают «социалистические» хлюпики, пусть злобствует и бешенствует буржуазия. Только люди закрывающие себе глаза, чтобы не видеть, и затыкающие уши, чтобы не слышать, могут не замечать того, что во всем мире для старого капиталистического общества, беременного социализмом, начались родовые схватки. На нашу страну, ходом событий выдвинутую временно в авангард социалистической революции падают теперь особенно тяжелые муки первого периода начавшегося акта родов[1].

Здесь перед нами уже одна из гениальных страниц русской народной культуры нового времени, это — та «великорусская культура, характеризуемая именами Чернышевского и Плеханова», которая достигла своей вершины в творчестве В. И. Ленина и И. В. Сталина, приобретя на этой вершине уже новое качество советской социалистической народной культуры.

Приведенные нами страницы В. И. Ленина — это не амбивалентные народно-художественные образы становления и смены, а гениальный научный анализ величайшего переворота в мировой истории (Октябрьской революции), это не образная, а научная диалектика. Здесь нет, конечно, ни грана смеха: смеховое и карнавальное восприятие смены давно уже выполнило свою роль и

---

[1] В. И. Ленин, Пророческие слова, 1918 г., т. XXIII, стр. 106–109. Подчеркнуто нами.

уступило место подготовленной им новой народной серьезности. Но в приведенных словах В. И. Ленина, разоблачающего и бичующего жалкий страх перед радикальнейшей революционной сменой «социалистических» хлюпиков, появляются в качестве сравнений («...революцию следует сравнивать с актом родов...») знакомые нам народные образы становления и смены: развернутый и детализованный[2] образ родового акта (это — ведущее сравнение всего приведенного нами отрывка), образ роста, образ беременной и рождающей старости («...для старого капиталистического общества, беременного социализмом, начались родовые схватки»), амбивалентное сочетание кровавых страданий рожающей женщины («...измученный, истерзанный... окровавленный, полумертвый кусок мяса...») с радостями любви и рождения нового человека, поглощающими и оправдывающими страдания и муки родов. Все эти образы даны здесь — повторяем это — только в качестве сравнений, но сравнения эти предельно адэкватны диалектической мысли В. И. Ленина.

Использование В. И. Лениным народных образов становления и смены, использование на высшем этапе развития исторической и диалектической мысли проливает яркий обратный свет на подлинный смысл этих образов в народной культуре прошлого, позволяет лучше понять то революционное значение, которое в них содержалось и которое мы попытались раскрыть в нашей работе.

* * *

Наше исследование — только первый шаг в большом деле изучения народной культуры прошлого. Возможно, что этот первый шаг еще не достаточно тверд и еще не вполне правилен. Но в важности самой задачи, нами поставленной, мы глубоко убеждены. Нельзя правильно понять культурную и идеологическую жизнь и борьбу прошлых эпох истории человечества, игнорируя особую народную культуру, в прошлом преимущественно смеховую, которая всегда существовала и которая никогда не сливалась до конца с официальной культурой господствующих классов. В освещении прошлых эпох мы слишком часто принуждены «верить на слово каждой эпохе», т. е. верить ее официальным — в большей или меньшей степени —

---

[2] Конечно, не натуралистически.

идеологам, потому что мы не слышим голоса самого народа, не умеем найти и расшифровать его чистого и беспримесного выражения (так, мы до сих пор еще очень односторонне представляем себе средневековье и его культуру).

Все акты драмы мировой истории проходили перед смеющимся народным хором. Не слыша этого хора, нельзя понять и драмы в ее целом. Представим себе пушкинского «Бориса Годунова» без народных сцен, — такое представление о гениальной драме Пушкина было бы не только не полным, но и искаженным. Ведь каждое действующее лицо драмы выражает ограниченную точку зрения, и все действующие лица и все изображенные события в их совокупности не выражают всей эпохи и всего ее смысла. Только в народных сценах раскрывается последний смысл эпохи и ее событий. Последнее слово у Пушкина принадлежит народу.

Наш образ — это не простое метафорическое сравнение. Каждая эпоха мировой истории имела свое отражение в народной культуре. Всегда, во все эпохи прошлого, существовала площадь со смеющимся на ней народом, та самая, которая мерещилась в кошмарном сне самозванцу у Пушкина:

> Внизу народ на площади кипел
> И на меня указывал со смехом;
> И стыдно мне и страшно становилось...

Повторяем, каждый акт мировой истории сопровождался хоровым смехом. Но не во всякую эпоху смеховой хор имел такого корифея, как Рабле. И хотя он был корифеем народного хора только в эпоху Ренессанса, он с такою ясностью и полнотою раскрыл своеобразный и трудный язык смеющегося народа, что его творчество проливает свет на всю народную смеховую культуру прошлого.

В новое время общий характер и состав народной культуры меняется, особенно же резко со второй половины 19-го века. Удельный вес смеховой культуры становится все меньшим и характер ее меняется: смех остается на вооружении народа, но становится сатирическим смехом передовой литературы, народная же карнавальная площадь утрачивает свое былое значение. Народная культура получает и внешние и внутренние возможности для своего прямого и серьезного выражения; наконец, она получает и научную революционную теорию.

В стране победившего социализма впервые в истории человечества вся культура стала единой народной культурой, творчески перера-

ботавшей в себе наследие культур прошлого, выражающей интересы народа и служащей только народу. И вот с этой вышки, на которую мы поставлены историей, впервые можно правильно понять и оценить народную культуру прошлых эпох.

СПИСОК
использованной литературы

В прилагаемый ниже список литературы, использованной автором диссертации, включена только специальная литература, имеющая непосредственное отношение к предмету данного исследования.

Книги общего характера, как то труды по истории французской литературы, монографии по Ренессансу и т. п., а также, конечно, и руководящие методологические и философские работы, обязательные при всяком литературоведческом исследовании, в настоящий список не включены.

⟨Далее следует Список литературы 1946 г., без каких-либо дополнений и изменений. См.: с. 507–516.⟩

МАТЕРИАЛЫ К КНИГЕ О РАБЛЕ
(1930–1950-е гг.)

Из ранних редакций
(1938–1939 гг.)

⟨ТЕТРАДИ К «РАБЛЕ»⟩

Положительный и объективный момент смеха. Попытка выразить это в медицинской теории смеха. Комическая картина мира, комическое мировоззрение. Отличие от субъективного юмора, наприм.⟨ер⟩, в определении Жан-Поля (конечное и ограниченное по сравнению с бесконечным). Это отношение конечного к бесконечному носит внеисторический характер; бесконечное мыслится как идея или как субъективная бесконечность духа. В таком юморе нет ничего новогоднего, нет ничего карнавального; нет здесь встречи сменяющихся эпох и мировоззрений. Смех Раблэ глубоко фундирован в традиционных формах карнавала и аналогичных явлений; он глубоко традиционен и народен, он не индивидуалистичен и не индивидуально-произволен. Это — аспект мира умирающего и вечно возрождающегося. Это — весеннее, новогоднее, карнавальное осознание мира (примененное к восприятию исторического процесса).

Травестия литургии как основной стержень романа Раблэ. Грубые средневековые травестии («всепьянейшая литургия» и др.). Сюда примыкают пародии евангельских чудес, библейских текстов и молитв и др. Сатирова драма на литургическую тему.

Образ Геракла, в частности⟨,⟩ образ комического Геракла, отлично известный Раблэ. Вот как определяет галльского Геракла сам Раблэ в «Briefve declaration»:

«„Hercules Gaulloys“, qui par son cloquence tira à soy les nobles François, comme descript Lucian. „Alexicacos“, defenseur, aydant en adversité, destournant le mal. C'est un des surnoms ⟨de⟩ Hercules: Pausanias, „in Attica“. En mesmes effect est dict Apopompæus, et Apotropaeus⟨»⟩. (476).

Совмещение в этом образе силы, жертвенного служения, обжорства, комизма, безумия, шутовства.

Противоречивое соединение шутовства и мудрости носит глубоко традиционный характер. Мудрость в форме шутовства или безумия — это неофициальный ум. Свободное, исследовательское(,) научное познание еще не стало официальным. Один из самых первых романов мировой литературы («Гиппократов роман») разрабатывает маниакальную тематику.

Жанр пира (симпосион) получает особое значение в связи с травестией литургии.

Во время пира происходит чудесное рождение Гаргантюа (причастие новой жизни, возрождение). Эта связь также налична и при рождении Пантагрюэля. Гаргантюа как бы подготовляется к служению литургии: приготовляет вино и хлеб; закрывает двери, постилает чистый плат, он облачается в праздничный костюм; но тут же и похоронное пение.

Особая концепция игры и праздника, лежащая в основе этой концепции. Платон.

Космичность и историчность этой игры. Эта игра вовсе не есть отрицание подлинной серьезности, но лишь отрицание ложной, мрачной и злой серьезности, серьезности лжи. Такой характер носит игра и в образе времени у Гераклита. Игра здесь почти совпадает с оптимизмом. Мировое событие вовсе не мрачное, не печальное, не трагическое, а веселое и радостное событие. Это не мрачное жертвоприношение, а только игра в него. Серьезный аспект мирового события — ложный и лукавый аспект, клеветнический и продиктованный злобой. Клеветники, каннибалы, мизантропы и агеласты. Каннибалов Раблэ определяет «как чудовищное африканское племя, с песьими мордами вместо лиц и с лаем вместо смеха». Они создают клеветническую картину мира и мирового события, где ведущими моментами становятся страдание, вина, наказание, искупление, воздержание и пр. Это клеветническое и постное мировоззрение воздвигает костры, монастыри с суровыми регламентами, ведет завоевательные войны. Эта серьезность клевещет на мир, клевещет со злобными и корыстными целями, но она бессильна перед веселой правдой мира. Тайна мира — «мозговая субстанция кости» — веселая тайна. Эту тайну с благоговением, жаром, любовью ищет собака, разгрызающая кость, и находит ее.

Отказ от ложной и злой серьезности не делает человека безответственным, легкомысленным, поверхностным или невежественным. Напротив, человек освобождается от страха и становится возможным подлинное познание мира и подлинная творческая активность. Эпикур, Лукреций.

Серьезность прежде всего ложна, не реалистична, не соответствует объективной действительности мира. Она искажает действительность, она переносит центр тяжести на фиктивные, выдуманные, ложно-идеальные моменты. Реальная действительность материально-телесна. Существенны такие моменты, как рождение, рост, еда, питье, совокупление, смерть, новое рождение, земля, солнце, животные, травы и т. п. Здесь во всем гармония, здесь все обновляется, все растет, все становится больше, все становится лучше, здесь все весело, здесь нет места для мрачной серьезности. Веселое ⟨—⟩ это истинное, истинное — веселое. Резкое отличие от «вульгарного реализма» и бытовизма. Фундирование карнавальными формами и фольклорным утопизмом. Веселость, таким образом, объективна, она соответствует действительной сущности бытия.

Коренное различие между веселым и смешным, между смехом и весельем.

Проблема выбора героя, притом положительного героя. Такой герой не может быть нормальным представителем профессии или сословия. Его бытие должно быть внеофициальным. Внеофициальные коллективы последующей литературы (пикаро, актеры, школяры, молодежь). Внеофициальные, закулисные моменты жизни, не укладывающиеся в официальную схему и в официальный, апробированный, почтенный образ человека.

Шарлатан-врач-комедиант, торгующий на площади чудесными снадобьями. Образ автора локализуется на народной карнавальной площади. Он чувствует себя в атмосфере карнавальной свободы под надежной защитой признания карнавальных вольностей. И образующий стиль и композиция жанра носят площадной, карнавальный, шутовской, пародийный характер. Божба и проклятия, ругательства, народные блазон, загадка и др. Громкий характер большинства этих жанров.

Специфическое построение образов этими жанрами. Образ пространственного географического мира.

Образ человеческого тела. Космос. Историческое событие. Значение и характер собственных имен.

Особенности словесных масс, тяготеющих к собственному имени (хвалебный, бранный, просительный, призывающий и др. характер их).

Пародия на чудо исцеления (сумасшедшего, дурака), которой открывает⟨ся⟩ «игра в беседке».

После характеристики словесных, стилистических и композиционных жанров и форм поставить вопрос об их общем знаменателе — к а р н а в а л. Единство зрелищной площадной народной утопии, жизненно-сценической, превращение мира в сцену, отмена всего обычного миропорядка.

Этот карнавальный характер присущ молодости, студенчеству, актерской и писательской богеме и т. п.

Охраняющая сила шутовской шапки, основные моменты ее истории.

Официально героизующие историки, политические и объясняющие (Фукидид, Цезарь, Тит Ливий, Полибий)⟨,⟩ его не интересуют. Зато он пользуется сатурналическим Макробием, Атенеем, Павсанием.

Телесный материализм. Представление материи в телесной форме. Космос — не механизм, а организм (см. речь Панурга).

Децентрализованный, местный характер словесно-идеологической мысли и образа на вульгарном языке. Этот язык тяготел к земле, сросся с местными локальными традициями и воспоминаниями.

Значение местной легенды и локального следа истории для восприятия географического пространства у Раблэ.

Образ переодевания (маскарада) как форма исторического осознания (от сатурналий до карнавалов), осознания времени, смены времен, нового года, коллективной смерти и возрождения (не в индивидуальном плане).

Великая народная зрелищная утопия средних веков, получившая свое завершение в эпоху Возрождения.

С 17$^{\text{го}}$ в. с Декарта и др., Ньютона, Лейбница в центре мировоззрения (научного) становится математика и математическое естествознание. Математическая концепция пространства и времени и м е х а н и з м становятся основными объясняющими

началами. Идея универсальной математики; механистический материализм. В эпоху Раблэ в центре научного мировоззрения (краткая эпоха, лишенная притом настоящей универсальности и не отлившаяся в философские системы) находилась медицина. Человеческое тело становится объясняющим началом. Равнодушие Раблэ к математике и к неорганическому естествознанию. Но в теле он находил все космические силы, четыре стихии, солнце, землю, море и др. Тело — ключевой образ видения и изображения всего мира. Здесь, в человеческом теле, собран и представлен в наиболее совершенной организации весь материальный мир, материя представлена здесь богаче, полнее и сложнее всего.

Сатирова драма, древняя дорическая комедия и комедия Аристофана были прежде всего драмой тела и телесного движения (еда, питье, прочие телесные отправления, драка и т.п.). Это была телесная травестия героического и трагического мира.

Особый характер карнавального отелеснения мира.

Преобладание в вульгарном языке стихии устной речи. Вульгарная литература средних веков — телесная травестия высокой идеологии.

На смену пространственного и временного мира эпохи Возрождения приходит новая, ньютоновская концепция пространства и времени. Подлинная историческая концепция является в известной мере синтезом их.

После отелеснения пространства — карнавальное восприятие времени у Раблэ. Новогоднее восприятие истории.

Средневековый образ смеющейся смерти, столь характерный для средневековой литературы, люди XVI в. нашли у Лукиана.

Амплитуда раблэзианских образов, в частности, амплитуда образа врача: в нижнем пределе — врач-ярмарочный шарлатан, продавец чудесных снадобий, далее — пропахший клистирами педант, скатофаг, далее — врач-универсальный консультант, потом врач-философ и энциклопедист (центральное положение медицины в системе наук), наконец, верхний предел — гиппократический в р а ч п о д о б н ы й б о г у (тело человека — микрокосм). Связующим началом этих крайних пределов является веселый смех, одинаково присущий и ярмарочному

шарлатану и гиппократовскому врачу. Моча-смерть-утешение-веселье. Лечение как фарс в трех персонажах.

Реальность картезианская (материальность, притяжение) — число, измерение пространства, время, сила, механическая форма. Реальность XVI в. (и раньше) — телесность (половой акт, зачатие, рождение, еда, питье, телесная борьба, смерть).

Легенда о Мерлине, связывающая хронику с циклом Короля Артура. У Раблэ образ Мерлина отчасти заменяется образом врача (рассказчика, автора, извлекается квинт-эссенция), который связывает традиционный материал с иными сферами.

Подробно о роли хвалы и поношения. Отсутствие нейтральных, объективных эпитетов к личности (собственному имени). Субъектность вещей не в смысле наделения их внутренним миром (как у романтиков), а в смысле их единично-сингулярной индивидуации, их «мана» (магизма), в смысле их прославления-поношения, героизации.

Изменчивое и относительное, чтобы просуществовать положенный ему срок, должно облекаться в форму неизменного и абсолютного. Заведомо относительное не может царствовать. Сатурналии и карнавал раскрывают эту диалектику исторических форм. Смена и осмеяние уходящего года, царя, жениха, зимы и др. Новое смеется над старым. Осмеяние претенциозной старости ⟨—⟩ одна из основных тем средней и новой комедии (правда, здесь в бытовом плане); тема осмеяния отцов молодым поколением. Осмеяние импотенции отжившего человека (осмеяние рогоносца и старого мужа). Античный вульгарный реализм (натурализм) старости (морщины, вставные зубы, лысина). Молодые и в греческой, и в римской, и в итальянской комедии играли без комических масок.

Рот и нос — в основном — подвергаются стилизации в комических масках. Античная физиогномика приписывает особое значение носу (его формам — петушиным и свиным — тупым).

Какие черты образа комического Геракла отражены в образе раблэзианского мира: сила, обжорство, пьянство, драки, безумие-глупость, эпизоды с ночным горшком, эпизоды с клистиром, борьба с гигантами и чудовищами, палица, схождение в подземное царство.

Театральные маски в могилах (покойник посвящался богу и приобщался хороводу Диониса).

«Геркулес — судебный исполнитель» Невия ⟨?⟩. Соломенная палица. Вообще — веселая травестия оружия (вооружение поваров; сциомахия).

Общая характеристика раблэзианского реализма. Фольклорный универсализм. Широкая историко-утопическая концепция. Неофициальность. Построение образа. Отношение образа к действительности. Сингулярная индивидуальность ⟨?⟩⟨,⟩ историческая единичность. Принцип выделения существенного. Определяющие жанры.

Реальность мыслилась в телесных и социальных категориях.

К пространственному образу. Обзор всего пространства как целого. См. у Лукиана. Постоянный выход за пределы конкретных кругозор⟨ов⟩ героев.

Преодоление прозы не путем романтической мечты, не путем ходульной героизации, а путем веселого карнавального утопизма. Да и состав преодолеваемой прозы был иной, в нее вовсе не входили все естественные человеческие потребности. Это не просто еда, это — праздничная еда.

Характеристика реалистического образа. Его универсализм (отношение к целому жизни и мира). Его пространственный простор. Полнота времен и роль будущего в нем. Универсализм не носит рационалистического, абстрактно критического характера. Сатировская травестия, а не отвлеченная критика.

Специфическая откровенность всех зрелищных форм эпохи Возрождения.

«Открытие материального быта» у Сервантеса (Берковский). Также и в плутовском романе. Они оголили вульгарную основу освобождения личности — утверждающуюся частную собственность и взаимно-потребительскую борьбу частных интересов.

В действительности ли материальный быт раскрывается здесь в своей частной форме. Прежде всего необходимо разобрать связь с⟨о⟩ средневековой и фольклорной традицией (сатировой травестией).

Противопоставление исторической индивидуальности и рядового типического человека характерно для 18$^{\text{го}}$ века.

Отсутствие всяких моральных иллюзий характерно для Раблэ. Эпизод с чумой в⟨о⟩ время пикрошолинских войн. Отсутствие религиозного и всяческого иного провиденциализма. В то же время исключительный оптимизм. Материально-телесный оптимизм. Нет вообще ничего чрезмерно тяжелого и страшного («игра»). Эпикурова победа над страхом (Лукреций). В то же время это и исторический оптимизм роста и совершенствования (чего не было у Лукреция, Эпикура, Лукиана и др.). Широкая утопическая концепция (традиционно-фольклорная, а не рационально созданная), которая опирается, с одной стороны, на природный оптимизм (доверие к материальной природе) постоянной победы возрождения над смертью, роста, постоянного прироста и избытка (предвосхищение физиократов), с другой стороны — на исторический прогресс познания и культуры, т. е. на особое доверие к человеческой природе. Борьба с серьезностью, как серьезностью страха, устрашения или ложного провиденциального оптимизма.

Он не стремится к правдоподобию сюжета как некоторого частного события (он может быть подчеркнуто-фантастичен), но к правдоподобию универсального миропорядка, изображенного с помощью фантастического сюжета.

Проблема модальности и обоснования реальности. Постоянные прямые обращения к читателям по вопросу об их доверии, о степени вероятности, ссылки на авторитет и др.

Тенденция к документальности и к индивидуальности.

Отказ от фольклорных традиций привел к тому, что целое становится моральным, рационалистичным или лирико-импрессионистичным, при натурализме частей и деталей. Дело в том, что оптимистические категории нужно было перенести в частно-индивидуальную жизнь, передать их в собственность частной жизни, сделать ее оптимистичной независимо от общества, человечества, истории в ее целом (от⟨к⟩рытом). Торжество добродетели.

Пикаро как «экономический человек» буржуазного мира.

На самом деле проблема гораздо сложнее. Прежде всего необходимо учесть традиционные основы образа. Затем — момент противопоставления всякому официальному порядку; резкая неофициальность пикаро. Момент сатировской травестии в

выдвижении материального момента. В дальнейшем образ подвергается эволюции и дивергенции и дает одну из разновидностей экономического человека. Пикаро вовсе не прозаичен с точки зрения восприятия современников. Существенен момент социальной экзотики. Одна из последующих разновидностей — именно «внежанровый герой» (не помещик, не чиновник, не купец), человек богемы, интеллигент и пр., т. е. движущийся вне официального русла жизни. Осталась и большая дорога рядом с буржуазным, экономическим миром контор, лавок, бирж и т. п.

Моль Флендерс — проститутка и воровка, а вовсе не буржуазный человек. Она — травестия экономического человека.

Нелепость фольклорного сюжета, переведенного непосредственно на натуралистический язык частной (буржуазной) жизни. Фольклорный «брат» или «сестра», превращенные в брата или сестру буржуазной семьи.

Комическое как средство конкретизации героев.

Тело героев (и их телесный портрет) как начало, сдерживающее идеализацию.

Принадлежность героя рыцарского романа к замкнутому социально-географическому социальному мирку; это — устойчивая постоянная среда вокруг героя. Пикаро принадлежит равно всему миру, он живет вопреки бытовым нормам.

Более новое представление о быте (в его противоположности истории) неправильно проецируется в эпоху возрождения и средних веков.

Постановка проблемы комического. Громадное познавательное значение комического и смеха в фольклоре, в средневековой низовой литературе и в эпоху возрождения. Затем происходит измельчание комического. Отдельные, изолированные явления его связаны с фольклором⟨,⟩ средними веками и возрождением (Мольер, Гоголь, Стерн и др.). Узкое отрицательное значение комического отражают и теории комического 18го и 19го веков. В эстетике оно занимает очень скромное место и трактуется попреимуществу формально. Рациональная и отрицательная сатира вместо фольклорного смеха. Именно веселость комического оскудевает; оно перестает быть жизнерадостным.

Громадное познавательное значение шутовства и глупости в фольклоре, в средние века, в эпоху возрождения (в сублимированной форме).

«Во мне думает материя» (Гриммельсгаузен). Материя, телесность, творящая идеологию. Телесный, естественный человек.

Дидро связывает комедию и комическое вообще с обобщением, с типизацией (в противоположность трагедии).

Для классицистов областью смеха была низкая материальная природа. Смех был связан с абсолютным догматическим отрицанием.

Биологические метафоры у Джойса, у писателей Оксфордской школы. Своеобразие раблэзианского отелеснения.

Могучая сила локальности в вульгарном языке. Латинский язык ее погашал, централизируя и абстрактно-универсализируя весь материал. На этом фоне (централизованном и абстрактно-универсализованном) локальность в вульгарном языке резко выпирала и осознавала себя. Интерес к диалектам и ко всему локальному. Язык классиков (XVII в.) принимает на себя функции централизации и универсализации. Аналогично обстоит дело и с современностью; латинский язык неизбежно нивелировал эпохи, стирал все сколько-нибудь тонкие грани в бытовой и идеологической жизни. Встреча времен в нем не была острой. Не отражался маскарад времен, как и маскарад языков (тарабарские наречия в мистериях, впервые у Лукиана). Ощущение резкой изменчивости языка было налично только в вульгарном (см. Монтень). Только здесь могло осуществиться стремление к творчеству языка (см. Брюно).

Материализм Раблэ. Особенности этого материализма. Ему был чужд механический момент материи (который стал ведущим с XVII века, в картезианском дуализме и в механистическом материализме 18го века), был чужд ему еще и момент абстрактно-общего в ней (связанный с механизмом); она была для него индивидуализованной (модель мирового целого) и структуральной. Сингулярность, единичность доминировала над общностью. Преобладание телесно-биологических категорий. Материализм тела и вещи (практического, человечески-осмысленного назначения — от утвари до архитектурного здания), но не материализм бессмысленных и бесформенных масс атомов,

абстрактных законов и отношений. Для него материя всегда органически оформлена. Он видел прежде всего тело и примыкающую к телу человечески осмысленную вещь. И землю и планеты он берет не без связи с человеком и человеческой жизнью (пантагрюэльон). И культуру он мыслит в отношении к телу (Гастер), отнюдь ее не снижая. Очень существенное сходство с гетевским мировоззрением (дыхание земли, переживание телом солнечной системы и недр земли). Аналогичный характер носит и атеизм Раблэ: это тип гетевского биолого-материалистического пантеизма.

В этом плане большое значение получает анатомия Каремпренана и эпизод с Гастером-изобретателем. Характерна самая логика образа: сопоставление телесного и психического (соль, мысль, воображение) органа с вещью практического (в основном кухонного) обихода или с практически-житейским (бытовым) действием.||

При анализе эпизода с Гастером нельзя брать еду, чрево, рот в последующем узко-бытовом плане.

В том же плане приобретает громадное значение анализ космологии Панурга. Характерно, что здесь нет нигде речи об элементах (атомах и механических отношениях), но только об индивидуальных участниках вселенной. К атомистике Раблэ был глубоко равнодушен, как ко всему незримому и неосязаемому (как и Гете); лишь в комическом плане упоминается атом Эпикура рядом с платоновской идеей на картине⟨,⟩ ⟨нарисованной⟩ им в «Философическом креме».

У Плиния он учился индивидуально-историческому восприятию явлений природы (растений, животных, минералов), умению сделать их интересными, подчеркнуть их своеобразие, их физиогномику. Аналогичное отношение к Плинию в кругах Гердера и Гете. Гердеровский эпиграф из Плиния. В разрезе этой декларации Плиния воспринимал его и Гете.

Организация человеческого тела и организация вещи («описание» — в смысле Плиния, Павсания, Филострата и др.) — вот организационные центры раблэзианского видения и понимания (объяснения) мира. Вещь описывается в отношении к человеку и его телу им по аналогии с его телом (по аналогии особой, на фольклорной основе). Речь идет не столько об описаниях

в собственном смысле, сколько об эпитетах, сравнениях, соседствах, введениях в контекст. Описание архитектуры, картин, местностей; география земли, описание животных и растений. Любовь к перечислениям и каталогам. Особое значение «кухонной вещи» — в широком смысле — для характеристики мира. См. анатомия Каремпренана, вооружение поваров, подарки посудой Грангузье, Баше и т. п. Роль кухонных вещей в карнавале. Космическое восприятие кухни. См. Гюго (удачный образ). Описание виноградного пресса в $5^{\text{ой}}$ книге. Описание одежд.

Описание одежд и их роль. Переодевание как обновление. Историческая смена и обновление. Особая острота их восприятия. Использование карнавально-праздничных образов весны и нового года.

Античные представления (утопии) о царстве Хроноса и Сатурновом царстве. См. их роль в организации карнавальной атмосферы в «Декамероне» Боккачьо. Карнавальные войны (и оружие) — войны в Сатурновом веке. Историческая инверсия. Раблэ один из первых переносит карнавал в историческое будущее.

История в карнавальных и театральных категориях (переодевание) у Лукиана. Пессимистический и внеисторический характер их (бесперспективность умирающей античности). То же у Анатоля Франса (под большим влиянием Раблэ): циклическое повторение при тождестве одних неизменных быто-космических моментов (лейтмотивный поцелуй Элады в «Жажде богов»). У Раблэ все эти образы и формы глубоко перспективны и обращены в будущее.

Карнавальная атмосфера (потенцированная чумой) и карнавальный тип построения образов в «Декамероне». Элементы карнавального гротеска. Этот карнавальный тип построения образов свойственен всей «литературе рекреации» или «литературе mardi gras» (см. Régnier), «литература скоромных дней», «литература *праздничного* отдыха»: контраст «Спора Поста с Масленицей». Этот тип построения образа определяется прежде всего специфической атмосферой *карнавальной свободы и равенства*, права глумления над всем высоким и высокопоставленным. Затем — особым *социальным*, так сказать, *обобществленным* характером этой свободы (*все* без исключения безумствуют, *всем миром*, нарушать

ее опасно, свобода здесь становится всеобщим законом). Затем — атмосферой органической, традиционной утопии (а не рационалистической, выдуманной, произвольно-абстрактной). Далее, карнавальным приматом телесно-материалистического момента (человеческое тело и кухонные вещи) и телесно-материальной сатировской травестией всего высокого (роль таких моментов как плодородие-фалл, совокупление, рождение, еда, питье). Далее — момент переодевания, смены одежд, не лица, а заведомые ⟨?⟩ маски, масочная утрировка. Далее — специфическая амбивалентность (хвалы-брани, высокого-низкого). Далее — «мир наоборот», вместо низкого — высокое, шут-царь, царь-раб и т. п. Далее — шутовские изображения (короля, королевы). Далее — проводы и осмеяние старого, обновление, новая весна, новый год, торжество нового и молодого над старым. Наконец, нарочитое смешение и взаимная игра театра и жизни, изображения и действительности (смешение актеров с публикой, улицы с комнатой, интимно-личного с публичным и т. п.).

Особая связь плодородия, изобилия, зачатия, рождения с весельем и смехом. Толстое брюхо, фалл.

Карнавальный характер папских юбилеев (всеобщего отпущения, каждое четырехлетие). Карнавальный характер ярмарки. Ярмарочная площадь — особый мир, требующий пристального и углубленного изучения. Она насыщена разобранными [нами] элементами карнавала. На ней всегда в той или иной степени царит атмосфера карнавальной свободы, непринужденности, народного утопизма. Площадь не удалось сделать официальной. Она экстерриториальна. Это концессия, это вынужденная уступка народным низам. На площади власть ищет популярности. Здесь совершаются казни и всенародные избрания. Эпитет «площадной». «Выйти на площадь». Специфическая окраска разных площадей одного и того же города. Все праздники имели свою народно-карнавальную сторону, в большей или меньшей степени легализованную, т. е. отвоеванную у государства и церкви. Очень сложен генезис этой народно-карнавальной половины праздника (из церкви на площадь с балаганами). В основном их «ритуал» сложился за счет остатков

тех языческих (иногда чрезвычайно архаических, доклассовых) праздников, которые были вытеснены данным христианским праздником и до известной степени им паразитически усвоены (в целях закрепления нового христианского начала). Но в процессе развития эти остатки («двоеверие») как неофициальные, только терпимые, перерабатывались и переосмысливались, становились пародийной травестией официального праздника, впитывали в себя народный утопизм; в их зрелищной части созревали элементы новых мировоззрений и новых художественных форм. Если официальная половина была повернута в прошлое и служила освящением и санкцией существующего строя, то неофициальная половина тяготела к будущему, была утопически-прогрессивной (иногда стихийно-революционной). Здесь вызревали формы народного неофициального искусства и литературы, от интермедий до прямого балагана и площадной шутки, от маски до театра. Отношение с официальной литературой. В известные эпохи происходит сближение официальных и неофициальных литератур, границы между ними ослабляются, затем происходят расхождения и резкие размежевания. Их полное слияние возможно лишь там, где народная утопия стала действительностью. Очень важно обогащение низовой литературы культурными достижениями литературы официальной. Народная литература дает свои оценки, точки зрения, свою широкую и радикальную утопичность, свой реализм и свою демократичность.

Специфическая атмосфера площади, площадной свободы и площадного утопизма. Эта атмосфера в известной степени напоминает и улицы. Площадные и уличные жанры дышат этой атмосферой. Громкие практические жанры («крики Парижа»). Влияние площадной и уличной свободы на речь. Самый громкий («крикливый») характер речи при встречах нескольких лиц на улицах и площадях. Коллективные уличные разговоры и перебранки. Изображение такой перебранки у Дю-Белле. Громкий и крикливый характер разговоров в тавернах. Влияние громкого (крикливого) характера речи на ее стиль, выбор слов, степень нюансирования и т. п. Фамильярная речь «без чинов». Роль ругательств, божбы и проклятий. Амбивалентность тона низовой фамильярной речи. Элементы телесной травестии в

божбе и клятвах (jurons). Сложный и разнородный генезис их и новые «карнавальные» функции травестирования, пародизации, выхода из официальной условности в «срамную правду», в реальность, разрыв условности. Сложные генетические и функциональные взаимоотношения между ругательствами, божбой, заклинаниями, проклятиями, сакральными формулами. О них большая литература, но важнейшие стилистические функции и проблемы не выяснены. Их глубокое влияние на речь, в которой они фигурируют. Они преображают ее стиль, ее тон, ее отношение к реальности, к официальным нормам (речи, общения, вежливости), создается особый план речевого общения и беседы. Отмена эвфемизма, пронизавшего всю нашу речь и ее формы. Сказать правду — выругаться.

Народно-праздничный (рекреационный, скоромный) характер ранней реалистической литературы на вульгарных языках. Но это не официальная торжественная праздничность, а фамильярная свобода от официальности, от всяких норм и условностей, прежде всего свобода от официальной серьезности, право на безграничный смех, право осмеивать высокое и священное, право на игру с ним. Этот момент ничем не ограниченного карнавального смеха очень существенен для карнавального типа построения образов.

Элементы карнавальной и площадной атмосферы, рассеянные в быту, в различных формах бытового общения. Праздничная еда и питье. Пир-пирушка. Генетическая связь с карнавалом (сатурналиями), с жертвоприношением, и генетическое родство с литургией. Связь с праздником и с «жирными днями» (т. е. со скоромными днями). Карнавальный — жирный — сильный — скоромный — похабный. Эта связь остается и в последующем. Но меняются, осложняются, переосмысливаются функции этих остатков древних обрядов и древнего ритуализованного быта. Пародийное травестирование едою литургии («праздник обжор»). «Теологическое вино». Телесная травестия духовного значения. Элементы карнавальной и вакхической свободы, остающиеся за пирушкой и даже всякой «застольной беседой». Разобранные нами карнавальные моменты мы найдем при анализе произведений симпосионного жанра (наприм.⟨ер⟩, Ксенофонта). Карнавальное значение еды и питья. Бытовые

раблэзианские пиры XVII в., в Тампле, в кругу Вандомов, описанные аббатом Шолье.

Отмена «табу» на время карнавала, и прежде всего табу на мясо. Освобожденные еда и питье, вольные.

Сбор винограда, праздник потрохов и др. — карнавальная атмосфера. Засол мяса, убой скота, жертва, пир.

Существенность новогоднего момента в карнавальной атмосфере. Новогодние шутливые жанры и прежде всего шутливые предсказания и пророчества. Жанр стихотворной загадки («противоядие от безделья» и «пророческая загадка»); «прогностики» (прозаические ⟨?⟩ предсказания на весь год, родственные календарю). Анализ этих жанров. Общее значение загадывания и гадания (3ья кн.) в творчестве Раблэ.

Игры, их связь с рекреацией и «жирными днями». В составе их много элементов телесной травестии и карнавальных моментов (короли, перемена ролей и пр.). Отсюда игры часто служат материалом пророческих загадок. Они дают образы для карнавального осознания истории. См. итальянские войны ка⟨к⟩ игры у Маро.

Гадания в их карнавально-комическом использовании помогают вовлечению разнородного и в том числе астрономического материала. Роль собственных имен. Образы времени и исторических событий.

Существенное значение работы Раблэ над календарями-альманахами.

Рядом с официальными (и реальными) званиями францисканского монаха и доктора медицины три звания: извлекателя квинтэссенции, архитриклина Пантагрюэля и профессора астрологии и монаха с островов. Эти карнавальные звания переплетаются и в быту и в произведении со званиями францисканского монаха (специфичность его) и врача, лечащего смехом.

Карнавальное использование пословиц и поговорок; отчасти и сентенций и изречений.

Сатировская травестия страстей, растерзаний и распятий. Особая существенность образа расчленяемого тела. Веселая травестия страстей и смерти.

Положительный веселый гиперболизм Раблэ. Универсализм и оптимизм большого эпоса. Последовательное натуралистическое

вырождение буржуазного реализма. Или отказ от универсализма или его пристегивание в абстрактной форме, в виде внесюжетного отвлеченного вывода, морального обобщения и т. п. Такой же пристегнутый оптимизм, отвлеченно⟨-⟩моральный или субъективно⟨-⟩лирический. Оптимизм бытия, характерный для фольклорного сюжета.

Принципы индивидуализации вещей и явлений, тенденция к собственному имени. Здесь особенно существенно влияние Павсания и Плиния и местной локальной легенды и фольклора. Принцип локализации во времени и пространстве («первые» слова, место свершения); принципы прославления-посрамления. Истина как тайна⟨,⟩ связанная с именем: слово божественной Бутылки.

С образом врача связана серьезность жизни и смерти, борьба между жизнью и смертью, моча и экскременты, смех, образ человеческого тела и его разъятие. Фарс в трех лицах.

Придворные поэты (вплоть до Гете) были знатоками церемониала и науки о празднествах (фейерверк, эмблема, иллюминация, декорирование, маски, театрализованные шествия). Погруженность их в зрелищно-карнавальную стихию не могла не отразиться на особенностях художественного видения и построения образов.

Смешным становится все, что лишено будущего, мертвое⟨,⟩ притворяющееся живым. Оптимизм смеющегося (но не самого объекта, смешного).

Готовое, конченное и растущее, чреватое новыми возможностями.

История изображения человеческого тела в искусстве и в литературе есть процесс его последовательного ограничения и до некоторой степени обеднения. Первоначально оно — микрокосм: в нем солнце, земля, море, растение и зверь. Ориентиры его движений, действий, телесных характерологических примет — космические ориентиры. Затем они становятся моральными, комнатными, частными, приватно-интимными. Стихии становятся химическими элементами, связь их ⟨с⟩ индивидуальностями земли, солнца, звезд и др. становится очень опосредствованной и абстрактной. Тело стало единично-частным, интимно-выразительным и осмысленным, м⟨ор⟩ально-

характерологическим; универсализуется это единично-приватное тело в социально-практическом, абстрактно-моральном или абстрактно-философском плане. В нем приватно-частная судьба и биологическая особь. Гиппократовская стадия истории тела. Стихии в нем. Особенности античной физиогномики. В сентиментализме оно должно вызывать жалость и сострадание.

Театральная повозка бродячего театра воспринимается как карнавальный мирок, где карнавальная атмосфера царит в самой жизни, в самом быту актеров. Цитата из «Мейстера». Это карнавально-утопическое обаяние театра сохраняется и до наших дней. Цитата из Немировича-Данченко.

Группа свободных людей «не от мира сего», группа странствующих актеров, школяров, гоголевских бурсаков. Возможно, что у Раблэ имеется осторожная пародия на церковь. Орден вагантов или голиардов.

Карнавальные элементы у Гоголя; такое же использование фольклорной чертовщины. «Сорочинская ярмарка» с ее мистификациями, «Ночь перед Рождеством» и др. Карнавальный характер народной Малороссии.

Сатировская травестия псалмов в сцене с паломниками. Карнавальный характер войны с Анархом: роль огня, мочи, соли и вина. Лейтмотивный образ — разверзшаяся пасть — утроба.

Необычайно широкая амплитуда симпосионной тематики (от высокой философии до грубых непристойностей).

Карнавальная травестия судопроизводства в эпизоде с Бридуа (и г р а в к о с т и). Важное значение образов игры в травестии мира и истории.

Глубоко карнавальный характер «Лира», в особенности сцены с королем и шутом в бурю. Анализ народно-праздничных мистификаций у Гоголя. Святочные игры и связанные с ними мистификации. Ярмарочное веселье. Майская ночь и пр. Попытка применить мировоззренческий смысл фольклорно-зрелищных форм к художественно-идеологическому объяснению жизни и истории. Использование веселой стороны чертовщины и мифов, веселая травестия их. Эволюция черта в комическую маску (Арлекина) на Западе. Улично-площадной характер травестии. Народно-праздничная и г р а как ключевой образ, как организационный центр художественного видения и объяснения

мира; таково даже ее сюжетное значение: в ней завязываются и развязываются все сюжетные узлы и коллизии. Роль перебранок и драк (карнавального характера).

Изображение тяжб, сплетни, путаницы. Характер coq-à-l'âne. «Повесть о двух Иванах» и «Повесть о том, как поссорился...». Это — не сатира на тяжбу; это — игра в бессмыслицу и бессмыслицей. Аналогия с процессом Безкюля и Гюмвена. Потенцирование сплетни и путаницы, доведение их до космических масштабов. Роль кухонных вещей (ухват, кочерга, горшок и пр.) в фантастике Гоголя.

Сатировская травестия религиозного черта. Он становится представителем материально-телесной стихии (см. черти — представители стихий в мистериях), в них пробуждаются и переосмысливаются дохристианские божества, в них вливаются античные реминисценции (Геракла и др.). См. этот процесс в отношении Арлекина. Чертовщина становится воплощением мировой неофициальности.

Особое восприятие карнавального мира у романтиков и у символистов (Лафорг с его космическим карнавалом, маскарадные образы у Ренье, у Верлена и др.). Здесь имеет место вторичная чисто литературная стилизация, уединенно-комнатная и субъективно-индивидуалистическая. Эстетизм и камерность этой стилизации. Нет реального народно-площадного опыта и широкой народной утопии. Аналогичное измельчание и образа игры. Карнавально-сказочный реализм Гофмана занимает промежуточное место. Гоголь уловил эту первичную карнавально-сказочную интуицию Гофмановского мира, перевел ее на язык родного украинского фольклора. Иная вариация той же карнавально-сказочной первичной интуиции у Диккенса. Только эта первичная фольклорная интуиция обеспечивает единство, универсальность, оптимизм, единый стиль гофмановского, гоголевского, диккенсовского, теккереевского мира.

Телесно-материалистическая универсализация у Раблэ. Отказ от религиозного провиденциального и морального оптимизма. Возведение фольклорного оптимизма торжествующей и избыточествующей жизни на высшую ступень идеологического и художественного сознания. Материалистический универсализм и оптимизм Раблэ, но совершенно особого рода,

выросший из фольклорной телесно-материалистической травестии религиозных, политических, социальных и идеологических организаций, форм и идей. Эти формы фольклорной и полуфольклорной травестии были рассеяны повсюду, но они сгущались и собирались как в фокусе в праздничных травестиях (каждый праздник имел свою народно-пародийную половину) и наиболее полно и глубоко сгущались в карнавале. Каждая форма, каждый жанр имел свою сатировскую пародию, свое отражение. Литургия, псалмы, молитвы, отдельные обряды, евангелия, священные тексты, жития, изречения, слова («Sitio») имели свою сатировскую травестию. Все их можно привести к общему знаменателю, но существенно раскрыть и их глубокую разнородность, их отличия, степень и характер пародирования.

Травестирующая сила, присущая всем нелитературным языкам, диалектам, вообще неполноправным языкам, неофициальным языкам. См. «Энеиду» Котляревского. Это связано с огромною ролью многоязычия и разноречия в истории романного стиля. В этих языках «низкого» материального быта, фамильярного диалога, базара, площади, кабака, улицы, неофициальных сфер жизни, с одной стороны⟨,⟩ сохраняются полнее и цельнее остатки предшествующих фаз исторического развития (например, остатки дохристианских верований, племенного, родового, доклассового строя), специфически переосмысливаемые; с другой стороны, здесь накопляются элементы протеста, пародийно⟨-⟩сатировского травестирующего тона. Эти языки существенно материалистичнее, они циничнее, в них нет эвфемистичности. Когда для одного и того же предмета есть два слова, но не два синонима, принадлежащих к одной системе языка, а два слова⟨,⟩ принадлежащих к разным системам языка, но равно доступных одному и тому же говорящему (дву- и многоязычные сознания), то эти слова размежевываются не в порядке оттенка значений (как обычные синонимы), не в порядке *частного* оттенка смыслов, но в порядке различия *универсальных* точек зрения на мир. Происходит скрещение двух языковых мировоззрений. Пример профессионализма, специально-научного и обычного термина и пр.

Особое накопление в нелитературных языках форм сугубо фамильярного речевого общения, фамильярных выражений,

ругательств. Их генезис интересен. В большинстве случаев это осколки древних мировоззрений и культов. На основе их древнего космизма и биологизма (в основном они связаны с земледельческими культами, плодородием, оплодотворением, матерью-землей) им присуща тенденция к материалистической универсализации. К фамильярным выражениям и ругательствам примыкает громадный материал скатологической и половой обсценности, родственного происхождения. Вся эта «нецензурщина» и приобретает здесь особые функции: противопоставление всему официальному, условному, благополучно-устроенному, господствующему; этот протест (речевой протест) анархичен и беспочвенен, он прямо отрицателен, оставаясь на половой или скатологической (бросание кала во время шаривари, бросание горшка в античной сатировой драме) почве (где он первоначально вовсе не был). Но эти нецензурные сферы вульгарных языков (и те жанры, которые на их почве расцветают, собранные в «*κρυπτάδια*»), благодаря присущей им потенции универсальной материалистической травестии и отчасти универсального оптимизма, могут быть организованы и осмыслены, собираясь в фокусах народно-карнавальной утопии в единой атмосфере площади и площадных празднеств. Эта травестирующая сила нелитературных языков и проявляет себя в процессе их || выхода в большую литературу, где эта травестирующая сила оплодотворяется элементами высоко-культурной и передовой идеологии.

Разнородность пародийных травестий и генетическая и функциональная. Их резкое отличие от позднейших литературных пародий. Эти последние носят чисто отрицательный и поверхностно-литературный, формально-словесный характер. Они не дают нового аспекта действительности, не раскрывают новой объективно-существующей стороны бытия. Средневековая пародия во многом (часто) подобна сатировой драме, которая не столько критикует и отрицает (лицо), сколько восполняет односторонности (показывает изнанку). Она реализует метафору, материализует сублимацию. Они создают свою особую картину мира, где ведущими началами являются еда, питье, совокупление, рождение, рот, чрево, фалл и т. п. В этом мире своя логика построения образов. Здесь свой тип универсализма и свой особый оптимизм.

Вся эта масса разнороднейших случаев, примеров, нравов, вещей, слов, изречений, имен в литературе эрудиции несет функцию самим своим разнообразием делать относительными установленные и освященные формы жизни, разоблачать их относительность и условность.

Универсализм и оптимизм сочетается здесь — у Раблэ, Сервантеса, Шекспира — с широкой исторической концепцией, по условиям времени неизбежно утопической. Насыщенность будущим.

Бытовая еда бытовых буден и народно-праздничная карнавальная еда, «пир на весь мир». Большой стиль изображения мира и истории заимствован Раблэ у карнавальных и вообще народно-праздничных форм. Здесь лежит его первичная интуиция. Большой стиль его комики, который сообщает известную художественно-идеологическую оправданность весьма обширному у него обсценному материалу, каждой вольной шутке его.

Праздник и специфическая атмосфера сбора винограда. В этой атмосфере начинаются пикрошолинские войны. В атмосфере «праздника потрохов» (убой быков, их засол) открывается весь роман.

Избрание шутовского короля, епископа, принца: действие старого миропорядка временно приостанавливается и создается новый шутовской свободный миропорядок.

Фигура шута-дурака воплощает в себе карнавально-праздничную утопическую свободу, право на правду, право на посрамление. Шут — травестия короля.

Освобожденное карнавальное тело, которому все позволено («ешь, пей и веселись»). Элемент вакхической распущенности. Описание «шаривари» в «Фовель».

Анализ народного (нелитературного) языка, как некоторой потенциальной стилистической системы, в период его вхождения в литературу, на пороге литературы (в процессе взаимоосвещения с латинским языком). Его т р а в е с т и р у ю щ а я с и л а. Перевод псалмов Клемана Маро. Суждения Монтеня о неуместности его в религиозной сфере. Его материалистичность. Адэкватность современности и новизне (модернизирующая сила). Его запретность. Его пародийность и демократичность. Заключенное в нем право на вольность.

Поиски социальных ситуаций, разрешающих особую речевую вольность и откровенность. Сопоставление «Декамерона» с «Диалогами у роженицы» или «беседами прислуги»; большой карнавальный стиль⟨,⟩ с одной стороны, и узкий ползучий бытовизм (грязное частное белье маленьких людей)⟨,⟩ с другой стороны. Вместо раблэзианской п л о щ а д и подсматривание частной жизни из-за занавески.

Использование огромного богатства народных утопических форм новогоднего, масленичного, весеннего смеха, использование их для художественного воплощения передовой идеологии.

Только на основе этого большого веками слагавшегося карнавального стиля можно понять кажущуюся непристойность, нагромождения, гротескную чрезмерность, алогизмы Раблэ. Особая художественно-идеологическая логика построения этих образов.

Снятие запретов с телесной жизни.

Маниакальная тематика XVI и XVII в⟨в.⟩ сосредоточивает в безумии героя и вокруг этого безумия атмосферу карнавальной свободы, освобождает карнавальный мир травестий, мистификаций, переодеваний и т. п. Игра в жизни, без рампы.

«Дон-Кихот» не чисто литературная пародия на рыцарский роман (хотя этот момент и есть), но сатировская телесно-материальная травестия феодального мира и идеологии. Роль безумия.

Универсализм (борьба между жизнью и смертью) во всякой игре, в простом бросании костей, универсалистическая символика игральных карт.

Средневековые пародийные травестии официального строя и официальной идеологии разнородны: одни стремятся к поверхностной словесной пародии, являются продуктом личного творчества, не имеют глубоких традиций; другие сохраняют переосмысленные образы древних традиций, тяготеют к целому особой единой и выдержанной картины мира.

Свобода соседств слов и вещей. Официальная система мировоззрения разъединяет и приводит в иерархический порядок. Она не допускает мезальянса.

Брат Жан — представитель демократического монашества переходной эпохи, того низшего клира (низших клириков), который создавал на протяжении средних веков литературу церковных пародий, организо⟨вы⟩вал в церквах праздники

обжорства, ослов и дураков и т. п. Образ брата Жана в романе является живым воплощением сатировской травестии средневекового церковно-монастырского начала. Характер христианской сатировой драмы носят все эпизоды с братом Жаном. Травестии псалмов, молитв, литургических возгласов, св.⟨ященных⟩ текстов наполняют его речь. Подвиги его являются травестией христианской мистерии.

Травестия псалмов в эпизоде с паломниками. Здесь не словесная пародия, а положительное раскрытие сатировского комплекса: проглатывание, глотание вина, моча.

Построение пародийных травестий при постановке трофеев и на слова Пантагрюэля о тени знамени, звоне оружия и т. д.

1. Отождествление истинного и смешного-веселого. Ложь никогда не облекается в веселую форму, она всегда надевает строгую и серьезную маску. Лжецы и лицемеры всегда а г е л а с т ы. Односторонняя серьезность официальной средневековой культуры и мировоззрения. Односторонняя серьезность религиозного культа и официальных форм государственной и сословной жизни.

Раблэ постоянно ищет способов связать в одном тесном контексте возможно больше разнороднейших предметов, обычно разъединенных, отдаленных друг от друга, не соприкасающихся в одном контексте, разных ценностных высот, разных материальных положений ⟨?⟩. Не обобщение (сходного), а объединение разнородного, чисто экстенсивное объединение, он не сжимает, а разворачивает, развертывает, расширяет мир. Объединение разнородного вокруг подтирки, вокруг пантагрюэльона и др. Сгущение многих дней в один день при описании гимнаст⟨ических⟩ упражнений. Ругательства всех пекарей. К характеристике экстенсивного стиля. Вместо общего понятия он дает перечисление экземпляров. Совокупность разнородных единичностей.

Особенности реализма Раблэ. Универсализм и оптимизм. Широкая утопическая концепция, лежащая в основе этого реализма. Вместо критичности — веселый смех. Тождество комического и реального, веселого и истинного. Связь с фольклором и с полуфольклорными низовыми анонимными жанрами («народными книгами⟨»⟩ и др.). Особое значение з р е л и щ н о г о

площадного фольклора (как народного театра, так и карнавально-праздничных форм). Преобладание устных источников языка над книжными. Влияние речевых форм неофициального низового фамильярного общения (ругательства, божба и клятвы, непристойности). Двуязычие и особое состояние народного языка, впервые переступающего порог большой литературы. Острое и осознанное впечатление смены эпох, рубежа их. Существенное изменение модели мира, лежащей в основе всех больших жанров литературы (форм большой драмы и форм большого эпоса). Замена средневековой вертикальной модели моделью горизонтальной (элементы горизонтальной утопии в фольклоре: «за морями», «в тридевятом царстве» и т. п.). Экстенсивное мировоззрение, пришедшее на смену средневековой мистической и схоластической интенсивности.

Наглядно-зрительные модели мира, разбросанные в романе (наприм.⟨ер⟩, миры Петрония в эпизоде с застывшими словами; истина в земле и мир времени Фалеса в заключении V[ой] кн., частые сжатые обзоры географического пространства, космологический образ звездных пертурбаций в момент рождения Пантагрюэля и др.). Модель определяется концепциями пространства и времени и их взаимоотношением. Для переломных эпох характерно стремление уточнить эту модель и сделать ее конкретно-наглядной. Модель дантовского мира. Мир средневековых мистерий. Как мыслит отношение времени к пространству фольклор. Отношение времени к пространству в идиллических жанрах. В этой связи углубляется и проблема архитектурной утопии. Здание — искони было моделью вселенной. Переход от мифической модели к научной. Особенности художественной модели: она стремится к завершенности. Она стремится к образной и драматической наглядности. Она объединяет в едином и конкретном событии астрономические, исторические и интимно-личные события. Она неизбежно художественно-гипотетична. Это необходимая рабочая гипотеза для построения художественных образов больших форм эпоса и драмы. Степень ее ясности, прогрессивности, реалистичности определяет высоту и качество произведения.

Определение характера Пантагрюэля в начале III книги: его веселое спокойствие и невозмутимость; все измерения мира.

Острое и осознанное ощущение изменчивости языка (см. Монтень). Связь с карнавальным ощущением.

В народной «Хронике» неправильно видеть только литературную пародию на рыцарские романы Артурова цикла. Литературно-пародийный момент имеет здесь второстепенное значение. Основное здесь — сатировская телесно-материальная травестия героического мира. Эти черты принадлежат и самой народной легенде. Параллельные отражения в литературе и в современных версиях легенды.

Такой же характер носит до-раблэзианский — уже литературный — образ Пантагрюэля (мистерии и соти, словоупотребления).

Весь диалог хорошо подвыпивших построен на вакхических травестиях религиозных, философских, юридических и бытовых положений. Основа травестии — еда, вино, тело (половой акт, фалл). Карнавальные фаллические загадки-шутки. Грангузье перед рождением Гаргантюа. Игра с фаллом младенца Гаргантюа (его убирают ленточками и цветами, эвфемистические слова-загадки). Благодаря связи с карнавальным ядром, все это, даже вульгарнейшая непристойность, приобретает элемент утопического осмысления и отнесенность к универсальному целому, к модели мира.

Дорическая «балаганная» и афинская «хороводная» комедия. Различие этих комедий. Аристократический характер хороводной комедии.

История восприятия и толкования Раблэ. Аллегорические истолкования. Романтизм. Проблема реализма Раблэ была поставлена поздно и на суженной базе. Историко-аллегорический ключ был только недавно сменен другим (см. Абель Лефран).

В основе всех этих явлений (средневековых травестий, «Дон-Кихота», Раблэ) лежит не литературно-словесная, книжная пародия, но з р е л и щ н а я, площадная, уличная, зрелищно-жизненная пародия-травестия, коллективное, массовое (всенародное) разыгрывание без рампы, полу-реальный выход из обычной жизненной колеи. Это имеет решающее значение для понимания соответствующих литературных явлений. Никогда индивидуально-творческая, чисто литературная пародия не могла бы быть столь плодотворной, не могла бы лечь в основу большого стиля.

Последующие (в XVII в.) маскарадные и балетные разыгрывания раблэзианских образов, эпизодов и тем. Жизненные разыгрывания (пиры Темпля). Раблэзианские клубы (в основном — обеды).

Основные моменты посмертной истории Раблэ. Эта история, еще недостаточно глубоко изученная, не менее поучительна, чем такая же история Шекспира и Сервантеса. По характеру своему она похожа на историю Сервантеса (исторический аллегоризм, ключ, чистая занимательность, открытия романтиков, позитивно-фило⟨ло⟩гическое изучение, реализм, исключительное значение фольклора).

Специфический комплекс: народная книга, ярмарочная площадь, карнавал, балаганы, литература календарей и новогодних предсказаний, балаганный зазывальщик, составитель гороскопов, продавец чудодейственных медицинских средств, шут, площадная коллективная перебранка и т. п.

Особый характер и особая атмосфера игры⟨,⟩ как детской, так⟨,⟩ в особенности⟨,⟩ взрослых. Игре, как известно, в эстетике повезло. В основе обычно — биологическая теория игры. Или философская концепция жизни как игры (плохо понятые Гераклит и Платон, часто опошленные). Но не эта сторона нас здесь интересует. Игра как исторический феномен социально-бытовой и культурной жизни. В бытовистской литературе 19го и 20го вв. игры взрослых (карты, бильярд) стали символом житейской пошлости и скуки, социального вырождения. Более благородная роль отводилась спортивным играм (теннис, крокет) и вообще спорту, только теперь они начинают также становиться символом духовной пустоты («Игрок в крокет» Уэллса). Особое место занимает и занимали шахматы. Иные функции игр в мире Раблэ: игры в мяч, в крокет, игры ловкости, столовые игры, карточные игры, светские игры и т. п. Игра — особое идеологическое образование; это — специфическое театральное действо, где разыгрывание (условное) смешано с жизнью (реальность проигрыша или выигрыша); образы, составляющие игру, имеют древний универсальный мировоззренческий смысл (см. например, значение карточных фигур и символов). Их генезис сложен. В основном — они генетически связаны с древними быто-космическими обрядами (коллективные разыгрывания

жизни природы и самого коллектива в их существенном единстве и взаимозависимости; все они прошли через магическую стадию). Связь костей и карт с гаданиями, будущим, временем. Последующие переосмысления и изменения функций. Они приобретают своеобразный утопический момент. Разыгрывание всей жизни в миниатюре (судьба). Выход из обычной нормальной колеи жизни, временное освобождение от законов жизни, интенсификация ее. Использование составляющих игру образов для символизации исторических событий у Маро, у Сен-Желе и др. Оживление и использование универсально-утопических моментов игры. Анализ номенклатуры игр у Раблэ. Игры карнавального происхождения («Скрипичный бык») и др. Раблэ знал античную символику игр. Слова, образы, метафоры игры в языке и стиле Раблэ. Номенклатура игр как система универсальных формул, определений жизни, как веселая (улегченная) номенклатура судьбы и жизненного целого. Аналогия с пословицами, с поговорками и даже с рефренами (часто употребляется для характеристики жизненного процесса в его целом). Фарсовая формула жизни. Это — вариации модели события, дополняющие модель мира. Формула Тютчева в «Цицероне». История, собеседование на пире, высокая игра («зрелища»). Утопический универсализм, освобождение от жизненной тяжести, выход из обычной колеи жизни. «Короли, ферзи» и т. д. в «победном трофее» Пантагрюэля. Условность игры как аналогия скрытой жизненной (социально-политической и религиозной) условности. Игры в старой, до-раблэзианской литературе.

Роль комических (веселых) проповедей. «Крики Парижа» носили, конечно, ритмический стихотворный характер. Здесь — громкий уличный выкрик, наименование-номинация, «кухонная вещь» или еда и питье. Громкая телесно-материальная существенность, провозглашенная на улицах и площадях. Крики Парижа, перебранка, божба и клятвы, веселые зазывания балаганщиков и т. п. — все это создает специфическую атмосферу и основной тон образов этого реализма: его площадной, громкий, цинично-беззастенчивый, фамильярный, абсолютно-откровенный, ругательно-фамильярный, непристойный характер. Крики Парижа громко (ритмически) выкрикивали на площадях и улицах Парижа существеннейшую составную часть раблэзианского

мира: названия еды — рыб, дичи, овощей, соусов, пряностей, вин — и названия кухонных предметов — горшков, посуды и т. п. Громкая кухня и стол, провозглашение раблэзианской номенклатуры. Удельный вес ее в целом романа очень велик. Есть прямые реминисценции криков Парижа. Крики Парижа, ставшие пословицами (угри, которые кричат прежде, чем их обдерут). Элемент прославления (товара, вещи) в криках Парижа и роль превосходной степени и «первый» в них. «Крики Парижа» — очень своеобразный и важный анонимный жанр. Позже была написана целая «Комедия Криков Парижа», как была «Комедия пословиц», «Комедия песен». Отражение в живописи.

Значение жанра «Blason». Его амбивалентность, отношение к хвале-брани. Отсутствие нейтрально-объективных эпитетов. Прославление вещей.

Жанры, имеющие отношение к времени и праздникам, к весне и Новому году: календари, прогностики, пророческие загадки, гадания. Рядом с этими жанрами существовали и их пародийные травестии.

Жанры словесной бессмыслицы: coq-à-l'âne и fatrasi. Сюда примыкают и речи на условных чужих языках. Слова и комплексы слов, освобожденные от логических и предметно-смысловых связей. У Раблэ здесь также выступают телесно-материальные соседства, мир тела и кухонных вещей.

Свободные соседства вещей у Раблэ. Сближение обычно разделенного, соседство вне признанных предметно-смысловых и мировоззренческих связей. Стремление восстановить неофициальную телесно-материальную логику мира, представляющуюся с точки зрения принятых шаблонов алогичной. Этим определяется и отношение Раблэ к жанрам словесной бессмыслицы. Сюжет для Раблэ вообще не мог иметь основного значения; основной материал оказывается в отступлениях от него, в моментах ретардации. Значение отступлений всякого рода. Новый мир строится вне всех официальных и признанных конструкций, схем, шаблонов, форм.

Почему новое материалистическое мировоззрение могло раскрыться первоначально только в шутливо-веселой форме (рассуждение о делах и заимодавцах). Нельзя говорить о цензурных соображениях в более позднем узком смысле этого слова.

Элементы этого мировоззрения искони более связаны со смехом. С другой стороны, и смех искони был внецензурным. Это — легализованная, терпимая внеофициальность. Эта внецензурность не есть что-то внешнее в позднем смысле слова: она принадлежит к самой природе смеха. Смех направлялся именно на последнее и высшее — на солнце, на мать-землю, обсеменяемую, на императора-триумфатора, в этом была его сущность, и он был амбивалентен хвале. Отсюда и связь правды с бранью и срамословием. История дурацкого колпака. В последующем смех становится приютом для всего неофициального; он фамильярен и непиэтетен по природе. С другой стороны, он остается связанным ⟨с⟩ образами плодородия, оплодотворения-зачатия, рождения, чревом, половыми органами, изобилием, едой и питьем. Вокруг этих образов стягиваются элементы нового слагающегося неофициального мировоззрения, народно-утопических зрелищных форм, свободных народных праздников, осознание времени и истории (календарное мироощущение).

Смерть на «острове ветров». В «Отыквлении» Сенеки момент смерти Клавдия (сатурналиевское осмеяние старого царя) приурочен как раз к моменту испражнения (обделался и умер).

Общий характер средневековой пародии. Она не носит узко-литературного характера (позднейшей пародии), но дает положительную и целостную картину мира. Ее универсализм и утопизм.

Эфемерные «короли» и «королевы» многих народных праздников. Характерно название лучшего броска кости.

Частое употребление сценических терминов у Раблэ в универсально-метафорическом значении. Эта черта присуща и Лукиану. Отметить одновременно глубокие отличия.

Переодевание как древнейший и глубочайший образ смены и обновления, и исторической смены. Переодевание в его утопическом аспекте сыграло громадную роль в истории осознания мира и в особенности времени, становления. Роль переодевания в мировоззрении Гете.

Некая единая народно-зрелищная утопия средних веков, сочетавшая в себе как античные (сатурналии, мим), так ⟨и⟩ местные традиции, была в эпоху ренессанса возведена на высшую ступень идеологического сознания.

Реальный археологический комплекс (стоянка первобытного человека): кухонные отбросы, остатки очага, костра, зола, кости съеденных животных, орудия охоты и приготовления.

Переодевание Панурга, собирающегося жениться; рассуждение об одежде римлян в мирное и в военное время.

Игры Толстого. «Муравьиные братья», чудесная палочка. Иной утопический и универсальный мир. Погребение на холме, месте эпох игр, где зарыта чудесная палочка. Они истолкованы здесь ⟨в⟩ идеалистически-утопическом аспекте. Они лишены раблэзианского площадного характера.

В последнее время правильно понято, что Раблэ — один из этапов истории францисканства. См. Gilson — крупный, известный историк средневековой философии.

Проблема массового заимствования чужих текстов в средневековой литературе. Cena. Пародия.

Определения средневековой пародии. Обязательность момента комики. Проблема направленности пародийного смеха (чтó собственно осмеивается).

Средневековая пародия и ее источники. Традиции античного мима. Традиции сатурналий. Праздники детей и дураков.

Школа как благоприятная почва для развития пародий и травестий. Игра с учеными авторитетами и с элементами школьной мудрости. Virgilius Grammaticus (VII). Игра с грамматическими категориями. Игра с библией в Yoca monachorum (6-7 в⟨в⟩.).

Еда и вещи в Cena Cypriani. Пасхальная проповедь веронского епископа Зенона, в которой имена святых мужей и жен приведены в тесное соседство с едой и питьем. || Cena Cypriani открывает средневековую традицию симпосиона. В этой линии лежит и кембриджская песня, изображающая посещение неба и пир на небе. Здесь также мотив похищения-кражи, как и ⟨в⟩ Cena. Пародийное изображение тайной вечери и веселый плут, укравший кусок легкого. Искание последней истины на пире, утопические мотивы, присутствие веселого плута и кража: таков комплекс сна Пантрагрюэля.

В Cena Cypriani и ⟨*2 нрзб.*⟩ и др. аналогичные явления раскрывают основной комплекс средневековой пародии и травестии: еда, питье, телесная жизнь, мудро-шутовское слово.

Средневековая пародия и травестия дает Gegenstück, contre-partie ко всем серьезным жизненным, социальным, политическим, религиозным формам, идеям, организациям.

Уже Cena Cypriani и ее средневековые вариации обнаруживают характерный универсализм: весь мир в его важнейших моментах, в его центральном событии, все библейские персонажи, все библейские мотивы; нет частного, единичного. Не комические частности и детали священного события, но само оно в свое центральном ядре.

«Tractatus Garsiae Toletani». Изображает пир папы, его бесконечные тосты (ектенья). Род состязания в питье. Епископ оказывается достойным пьяницей. Сатирический, пародийный и травестирующий характер этой знаменитой сатиры. Проанализировать направление смеха и комики. Чтó здесь отрицается и чтó служит только предметом веселой игры. Пародируется место из библии, гамилии, моменты литургии (ектенья). Но автор вовсе не относится к ним отрицательно; он вовлекает их в игру, но не отрицает их. Далее, пародируется культ реликвий мучеников; но автор так же вовсе не отрицает этого культа. Отрицается только подкупность курии и ее преданность роскоши и пирам. Это сатирическое отрицание частного порядка. Самое изображение пира курии, неутолимой жажды папы, состязания в питье епископа с подданными вовсе не является пуританским отрицанием всего этого. Изображение пира — традиционное ядро сатировой травестии. Автор пользуется этим комплексом пира для отрицательных целей (обличения курии), но сам этот комплекс как целое сохраняет свою положительную логику, логику внебытовую, связанную с плодородием и избытком, с богатством и полнотой пиршественного веселья. Этот традиционный комплекс сохраняет свой положительный характер и в чисто сатирических, тенденциозных пародиях. Сохраняется в них и момент пародийной игры с высоким, а не абстрактного отрицания его. Таким образом, и эти тенденциозные пародии остаются в основном сатировскими травестиями. Элементы утопической свободы и бьющего через край избытка сатурнова века организуют центральный образ пира, создают атмосферу этого образа, повторения, богатые перечисления, гротескную чрезмерность. Телесная чрезмерность вообще характерна для всех образов плодородия.

Отличие сатировой драмы от сатиры в нашем позднем смысле. В сатировской драме преобладает положительное, утверждающее начало.

Таким же традиционным комплексом является разъятие тел мучеников Руфина и Альбина (подробное перечисление их реликвий).

Самый момент пародирования священных текстов и обрядов, совершенно чуждого отрицания их, является переодеванием, переменой одежд, обновлением, веселой травестией, весенней, новогодней переменой ролей.

Тема порога в фольклоре и в средневековой пародийной литературе. Ее связь с темой обновления, кризиса, новой эпохи, нового года.

В денежном евангелии традиционный комплекс ослаблен и тенденция резче. Но, по-видимому, это сохранившаяся часть целой денежной литургии. И здесь характерна тенденция не к частному, а к универсальному образу (весь мир в аспекте денег). Мир против мира. Стремление к выдержанной contre-partie, к обратному отражению во всех деталях. Пользование при этом даже внешними звуковыми сходствами; см. например, Alenus d. Insula. Стремление дать всему без исключения (самому абстрактному и формальному) материально-телесную травестию. Это особенно ярко сказывается в травестии грамматических категорий, в частности, падежей. «Самоцельная игра школьными цепями».

Пародийная генеалогия антихриста. Письма чертей как пародия на папские и королевские послания. Характерна роль зеркала (speculum) в пародийной литературе (заголовки ее). Зеркало как символ комедии.

Многообразные истории осла в средневековой литературе. Осел и его претензии — символ травестии. Традиционный образ монаха и обжоры, пьяницы и развратника (наделенного большой половой производительной силой; шутка о стоимости монаха на яйца; плодоносность монастырской колокольни, плодоносность монашеской рясы, ряса монаха из Кастро и др.⟨;⟩ в рясе брат Жан лучше сражается, не чувствует ударов, лучше ест и пьет). Традиционный положительный комплекс в этом образе (комплекс плодородия) и отрицательная сатирическая

тенденция. Иногда преобладает эта последняя. Но гораздо чаще доминирует положительная телесно-материальная травестия. Положительный комплекс и отрицательная тенденция отлично уживаются на основе фольклорной амбивалентности образа. Аналогия с образом паразита и еще более существенная — с образом Силена в сатировой драме. Там, где образ (и скрытое в нем противоречие) рационализуется, там, в большинстве случаев, обличение совершается не с точки зрения аскетического идеала, а с точки зрения лицемерия монаха, провозглашающего аскетический идеал и живущего в противоречии с ним (такова рационализация у Раблэ; толстое пузо и красное лицо изобличает лицемерие монаха-аскета). Там же, где обличение совершается с точки зрения аскетического идеала, рационализация образа разрушает его, обедняет, уничтожая положительный комплекс плодородия.

Для положительной телесно-материальной травестии всего отвлеченного и аскетически-духовного характерна непристойная пародия «Monachus que pars est». Здесь же и игра всевозможными грамматическими категориями в изображении жизни монаха (какова она на самом деле). В связи с этим — об особом характере отрицания в средневековой литературе.

Амбивалентность универсального образа и совмещение в нем высшего и низшего полюса объясняет такие явления, как «Passio Frankorum», где осмеиваемые французы пере⟨жи⟩вают страсти Христа. Аналогична «Passio Yudacorum». В других случаях герои passio должны вызывать сочувствие. Осмеяние и возвеличение как бы меняются местами.

Связь церковных праздников дураков с сатурналиями. Рядом с этими праздниками с XIV в. — шаривари и, затем, карнавал.

Соединение пародий и осознанного телесно-жизнерадостного миросозерцания в поэзии вагантов.

О преимуществах любви клириков перед рыцарями. Изображение собора; кто имеет доступ на этот собор.

История монаха, которого муж застал у своей жены и кастрировал. В ряде кодексов — в форме проповеди, но в XV в. даже в форме страстей (как евангельские чтения).

История Немо и ее значение. Особая и интересная форма игры с отрицанием. Отрицание, связанное с долженствованием

(никто не должен) и с человеческими возможностями (никто не может, никто не в силах). Немо становится воплощением права творить все недозволенное (Немо eo ipso должен творить то, что никто не должен), нарушать все запреты; Немо воплощает возможность творить все невозможное для человека, Немо eo ipso может все, что никто не может. Сильный утопический элемент в образе Немо. Он — воплощение свободы и силы, противопоставленное всем запретам и всем ограничениям, всему принципиально запрещенному и официально признанному невозможным, от божественных установлений библии до запретов монастырского устава или запрета иметь две жены. Но весь этот своеобразный утопический анархизм отлит в форму проповедей или богословских трактатов, все утопические права и необычайные возможности Немо обоснованы на цитатах из библии, отцов и учителей церкви, на постановлениях синодов, на уставах, церковных уложениях и т. п. На этой утопической основе возможно было создание номинатской секты. Утопический образ в форме церковной пародии (на легенду о святом, на проповедь). Сатурналиевская утопическая игра отрицанием, обратным отражением (мир наизнанку) и одновременно — игра священными текстами и формулами.

Игра отрицанием в запретах и требованиях в пародийных уставах орденов: «Regula h. Libertini» и «орденская песня вагантов». Этот же элемент у Раблэ в уставе Телема.

Дать углубленный анализ особенностей построения образа в средневековых латинских пародиях. Комплекс пира (с его универсализмом, с соединением за столом и мудрой беседой великих людей всех стран и времен) и более примитивный комплекс обжорства и пьянства (например, в Golias-цикле). Аналогично соединение всех великих людей разных стран и эпох в преисподней (иногда преисподняя и еда-пир объединяются). Образ пира от «Cena Cypriani» до «Moyen de parvenir». Как в этот образ просачивается реальность и какого она рода.

Неофициальная народно-пародийная сторона всякого праздника. «Праздники глупцов». Их связь с сатурналиями; громадная роль местного фольклора (весенних обрядов и др.). В какие годовые праздники они давались.

Народный пародийно-утопический элемент мистерий. Дьяблерии. Параллельные явления шаривари и карнавала. Все эти элементы в «Соти» и фарсах.

Громадное значение «curiosa» в литературе эпохи Раблэ. Элемент нового, необычного, неизвестного. Узнание нового в сфере индивидуальности.

Пародийное разрушение обветшавшей системы модальностей (вероятность, достоверность, невозможность) и системы должного, дозволенного и недозволенного (игра отрицанием и утверждением, история Немо).

Элементы площадной карнавальной свободы и материально-телесного утопизма, начиная от мелких речевых, фамильярно-уличных жанров (ругательства, божба, клятвы, отдельные непристойные и скатологические выражения) до пародийных травестий, пародийных месс, проповедей и т. п.

Низший пласт — фамильярно-уличные речевые жанры. Показать их организующую роль в стиле Раблэ.

Следующий пласт — скоромные устные фацетии, анекдоты, мелкие монастырские и школярские травестии отдельных изречений, возгласов, благословений, пародийно-двусмысленные употребления песенных рефренов и т. п.

Следующий пласт — праздничная, весенняя и новогодняя народная (чаще всего анонимная) литература гаданий — загадок, пророчеств, предсказаний, календарей.

Особое место занимают игры всякого рода. Их значение в системе художественного мировоззрения Раблэ.

Особое значение образа расчленяемого тела в травестиях и в пародиях.

Разрешение вкушать мясо и сало. Сальности, скоромные шутки. Образы телесной жизни, образы разъятия тела. Целая система метафор, сравнений, реализованных метафор, этимологизаций и т. п., связывающих скоромные дни с материально-телесною жизнью, непристойностями половыми, скатологическими и т. п.

Основной пункт утопизма Раблэ: полное гармоническое развитие телесно-духовного человека. Материально-телесный оптимизм карнавала, противопоставляемый провиденциально-духовному дуалистическому мировоззрению. Доверие к плоти.

В средневековых пародиях и травестиях в иных случаях важнейшее значение имеет самая смена тонов, самый перевод содержания из минора в мажор, из серьезного и тяжелого плана в веселый и радостный, момент освобождения от тяжелой серьезности.

Глубокое органическое соединение утопии со смехом и весельем. Веселая материально-телесная утопия.

Характеристика телесного комплекса средневековых пародий. Телесность воплощала все материальное бытие: в нем и солнце и земля и непосредственная связь со всеми космическими силами. Человек как микрокосм. Тело находится в центре горизонтальной модели мира.

Отвратительная и отрицаемая Раблэ серьезность — серьезность страха и устрашения. Эпикурейская борьба. Борьба с этой серьезностью характерна и для средневековой пародии.

Серьезность угнетает и стремится к угнетению. Тиран и угнетатель всегда серьезен. Философский утопический образ веселого короля (король Ивето, король Пето и пр.). Двоякое значение пирующего короля (см. у Раблэ утверждение о королевском происхождении и обоснование). Обжорство и пьянство его могут лежать в традиционном комплексе плодородия и избытка, веселого возрождения, или они могут иметь отвлеченно-моральное, рационально-сатирическое истолкование безделья и прожирания чужого труда. Такое же двойное значение имеет и толстое брюхо: толстое брюхо Силена и демонов плодородия и толстое брюхо паразита (в новом смысле слова). Двоякое значение непристойности (фалла): утрированный фалл демонов плодородия, карнавальная, масленичная сальность и паразитический и бесплодный частный разврат и индивидуальная бытовая непристойность. В одном случае — утверждающий веселый смех (risus paschalis, risus natalis), в другом — отрицающая сатира и уничтожающая насмешка. Но во втором случае насмешка не должна переходить на изобилие яств, плодов, вин (ведь они — сами по себе — блага); поэтому они в большинстве случаев вовсе не изображаются (такое детализованное изображение может быть только положительным), отсюда — сухость сатиры в отношении изображения материально-телесного мира. Либо аскетическая тенденция и отрицательное изображение этих благ.

В условиях идеологической жизни средневековья в большинстве пародийных травестий наличествуют оба значения образов одновременно, но безусловно в лучших пародиях преобладает положительное значение. И Раблэ знает второе значение (толстое брюхо и обжорство монахов и их развратность), но отрицание направлено не на еду и на половую силу, но лишь на неизбежное лицемерие аскетического мировоззрения и на тунеядство. Положительное значение и «в страстях монаха» (женщина эта имела тысячи любовников), которые лежат в том же ряду, что пародийные соборы. Положительное значение доминирует в Golias-satire: образ пирующего аббата, перечисление блюд и вин. Веселая материальность противостоит злой и лживой аскетичности, но они сливаются в одном образе, который одновременно и утверждается и отрицается. В этом — специфичность такого образа. И в другом отношении он противоречив: утверждаемые еда и питье, брюхо и фалл не являются частно-бытовыми явлениями и не принадлежат частному телу единичного человека, они космичны и социальны, в них земля и солнце, в них и небо и море. Богатый яствами стол — это коллективный рог изобилия, эти мясо, плоды, вина — это природа для человека, золотой век, стол сатурналий и карнавалов, это праздничная еда всего коллектива, это победа над смертью, это возрождение. Но совсем иной характер носит ограниченный отрицаемый образ аббата-симонита, бездельника и паразита, который присоседился к этому столу сатурнова века. Таково второе внутреннее противоречие подобных образов. Эти противоречия не могут быть сняты абстрактной рационализацией, эта последняя может только разрушить образ, в лучшем случае — обеднить его. В этой противоречивости — историческая жизненность и конкретность образа. Серьезность угнетения и веселая свобода. Свобода жирных скоромных дней, литература рекреаций. Материализованный космос, горизонтальная земная модель мира сталкивается с потусторонней вертикальной моделью. Все дело осложняется еще многосложной игрой с отрицанием, а также и специфическими функциями дурацкого колпака. В то время как отдельные специфические, религиозно-магические, обрядовые элементы и значения древнего комплекса стерлись и угасли (или переосмыслились), особенно резко на фоне официального аскетизма (и предстоящего (или предшествующего) поста с

его запретами) выступил материально-телесный момент (в аспекте роста и изобилия) и момент социально-утопический. Также особое значение получил момент веселья и смеха, чуждый официальному мировоззрению и официальному культу (где этот момент был заглушен; например, в литургии; был вытеснен в неофициальную, свободную часть праздника, на площадь, в бытовое веселье и пирушки). Эта неофициальная часть праздника составила «contre-partie», четвертую, сатирову драму к трагедии официального культа. Здесь сгущались народные чаяния и требования. Утопизм, критицизм, обращенность к будущему, в противовес охранительным тенденциям официального культа. Далее в полной силе остается момент универсализма древнего комплекса, био-космическое значение еды, питья, совокупления, чрева, рта, испражнений и пр. Прямая пропорциональность и экстенсивность, веселый положительный гиперболизм (размеры брюха, рта, фалла, носа, количество, изобилие и многообразие еды и питья). Эти элементы положительного гиперболизма, создающие гротескность образов, имеют положительное, возвеличивающее значение (но не серьезное, а веселое величание), но в то же время они получают и второе карикатурно-отрицательное значение, которое противоречиво совмещается с ведущим и основным первым значением. Когда остается одно второе значение — гротеск выродился в чисто отрицающую карикатуру частного порядка. В такой карикатуре преувеличенный нос утрачивает свою связь с фаллом и свое био-космическое значение (связь с древним комплексом плодородия). Промежуточное значение занимают гротески Калло, связанные с карнавалом. (Толстое пузо мистера Пиквика — положительный гротеск).

Этот характер гротеска и его внутреннюю противоречивость верно подметил Гюго (особенно — универсализм).

В чистой карикатуре на определенное лицо (играющей сходством) универсализм вовсе излишен; она носит чисто частный характер.

В свете этих различений должно быть пересмотрено понятие игры.

(Характерен спор раблэзистов по поводу понимании эпитафии Ронсара. И самая раблэзианская легенда в разных устах раскрывает разные стороны противоречивого понимания пира,

обжоры, пьяницы, шута, то прославляющее (веселое величание), то осуждающее). В комплексе игры (кости, карты) очень живучи древние магические элементы, отсюда гадания и заклинания (прокалывание карт и т. п.). Элемент судьбы — улегченный и веселый. Универсализм и биокосмизм игр. Элемент структурального микрокосмизма (комбинация карт — комбинация светил). Элемент утопизма, свободы, перемена ролей и переодевания. На фоне серьезного и мрачного религиозного провиденциализма средневековья резко выступает веселый и условный провиденциализм игры. Пародийные мессы и молитвы игроков. Чисто отрицательный характер бытовой игры в поздней сатире. Своеобразный универсализм сохраняют «Игроки» Гоголя, «Игрок» Достоевского. Игра у Пушкина, Лермонтова. Раблэ враждебен азартной игре. У него на первом плане карнавально-фольклорная сторона игры. Утопия в форме игры.

Проблема исторического аллегоризма. Один из способов связи с реальностью, введения произведения в зону контакта.

Близость рекламных «криков Парижа» к крикам балаганных зазывальщиков. Рекламирование Раблэ книг «высокой упитанности». Влияние на стиль прологов. Значение превосходной степени в мире Раблэ.

Гимн о святом таинстве Фомы Аквинского и съедение лишнего. Евангельские слова «Свершилось», приобретающие пародийный оттенок. Та же игра телесно-материального комплекса еды и аскетического мистического мировоззрения. Веселая травестия на пиру.

Образ еды-питья (комплекс пира-изобилия), веселый гиперболизм избытка занимает центральное место в народной устной легенде о Гаргантюа и в параллельных письменных вариантах. Но в легенде он сочетается с образами силы героя-заступника, защитника. Родство с образом Геракла. Комплекс Геракла.

Комплекс обжорства доминирует в последующей раблэзианской литературе (очень обширной) фацетий и фарсов, необузданный, но измельчавший телесный гротеск. (См. сборники и выдержки из редких книг).

Народный площадной смех («внизу на площади стоял народ и на меня указывал со смехом»). Сатурналиевский сон.

Аллегорическое истолкование каждой из 200 игр Гаргантюа на рубеже 17 и 18 вв. (Дюфрени). Характерно для еще живой традиции восприятия истории в образах игр.

Женгене дает обжорству и количеству мануфактуры узко сатирическое истолкование (политический аллегоризм), забывая рог изобилия.

Взаимоосвещение языков в переводах XVI века.

Линия, ведущая из средних веков к Телему. Пародийные соборы. Устав ордена вагантов и др. Фольклорная страна с молочными реками. Пародийные законы XV в. Пастушеские ордена любви. Сатурналии.

Комплекс плодородия и кухонный комплекс встречаются и в протестантских и католических памфлетах эпохи религиозных войн. Например, «Satyres chrestiennes de la Cuisine Papale» (Genève, 1560). Но на всей этой последующей литературе влияние Раблэ.

Травестирующая сила вульгарных языков и местных диалектов.

Протестантские памфлеты (Pierre Viret, например) отмечают и используют для своего оправдания элементы иронии, игры и комизма в священном писании.

Эротическая метафора (предметы хозяйственного обихода в качестве названий эротических предметов) связана с сатурналиями, праздниками дураков, карнавалом. Все приводится в связь с телесно-материальным комплексом плодородия, все осмысливается в этом комплексе.

Скатологическая поэзия т р а д и ц и о н н ы х размеров, которая до сих пор в э т и х ф о р м а х живет на стенах уборных.

Papeligosse — pays de Cocagne.

Эпитеты четырех королей (Roger de Collerye) — карнавальная игра с божбой.

Книга гуманиста об античной игре в кости. Космичность образа «Vent de la chemise».

Отсутствие нейтральных слов: или ругательства или прославления, но чаще и то и другое вместе (амбивалентность).

Роль образа — о ч а г, ж а р к о е, в е р т е л (жертвенник-алтарь, копье, разъятое тело солнца). Второй образ: р о т — у т р о б а — г л о т а н и е — п о г л о щ е н и е — с м е р т ь — р о ж д е н и е.

Третий образ — сбор винограда — вино — избиение и разъятие тел (древком от креста) — кровь.

Четвертый образ — скатологический — моча — выпадение прямой кишки от объедения, плодоносные ветры и газы, подтирки.

Кухня — Пиршественный стол — (Уборная). ||

Бурлескная литания XV в., с подбором мест священного писания на Nе (нос — половой орган).

«Модная болезнь» — связь с фаллом (плодородие), веселой жизнью. Название ее. Подагра же связана с пиром (едой и питьем). Античная традиция для подагры (Лукиан).

Пародия XIII в. на мирный договор с Англией.

Разные стилистические типы превосходной степени: риторический тип, эпический тип (гомеровский), тип, связанный с завершенной моделью мира.

Соседство слов и вещей в официальном мировоззрении и определяемых им жанрах и соседство слов и вещей в средневековых пародийных травестиях. Важно именно разрушение одних и создание других (экстенсивных связей).

Индивидуация, зона контакта и космичность. Резкие колебания масштабов и величин. Расширение кругозора (пространственного порядка), но нет типизующих генерализаций. Нет зияний между единичным и общим. Отвлеченно⟨-⟩математические, иррациональные и мнимые величины отсутствуют. Резкие отличия от картезианского и ньютоновского мира. Общее (типическое, функциональное, математически закономерное) еще не стало играть своей ведущей роли в картине мира. Движение шло не от единично-частного к общему и типическому, а от единично-индивидуального к космическому (тоже индивидуальному), от маленького к большему и величайшему. Отсюда — значение перечислений и номинаций (там, где теперь обобщающее выражение, у Раблэ перечисление всех возможных вещей и действий); коллектив, где каждый может быть назван по имени. Отношения большого и малого в реально-пространственном значении в новой литературе почти вовсе нет. Большое стало массовым, типическим, всеобщим, частым, постоянным, элементарным (чем всеобщее и элементарнее, тем важнее и больше; чем общее и шире закономерности, тем они существеннее).

Непосредственная соотнесенность жизненно-биографических мелочей с космическими силами в гороскопах. Соотношение индивидуально-маленького с индивидуально-большим.

Непосредственное отношение врача к космосу и медицины к астрономии, географии, физике и т. п., отношение его ⟨к⟩ борьбе жизни со смертью, к телу и всем его отправлениям, моче. Универсализм под знаком телесности. См. у Гиппократа.

Художественно-стилистический эпифеномен гадания: стремление найти свою судьбу, т. е. те или иные бытовые события (брак, наприм.⟨ер⟩) своей личной жизни, отраженными или в явлениях звездного неба или в явлениях природы, во внутренностях животных и т. п. Устанавливаются любые стилистические связи и соседства и особая игра масштабами (большое и малое). Путь здесь — от индивидуального к индивидуальному, вместо обращения к общим или элементарным явлениям обращаются к космическим индивидуальностям. Движение объясняющей и видящей мысли идет от малого к большему (от индивидуального к индивидуальнейшему). Движение новой мысли от индивидуально-единичного (среднего) к малому и малейшему, безлично-массовому и общему. Если в до-ньютоновской картине мира шли от индивидуального организма к солнечной системе, то есть вверх и вдаль от него, то теперь идут от него к внутриатомным солнечным системам, т. е. спускаются вглубь и вблизь, спускаются все к меньшему и мельчайшему (относительно организма). Это в корне изменяет зримую модель мира⟨,⟩ построенную вокруг человека.

Особенности образа тела. Отсутствие момента художественного пластического созерцания и з в н е (описание наружности и фигуры героя в новом романе, уже в греческом), но исключительно в процессе борьбы со смертью: в рождении, в смерти (расчленяемое тело), в совокуплении, в еде, в гимнастике, в болезни; это — драма тела, как такового.

Комплекс тела в сатировой драме. Здесь еда и питье. Чудовище и борьба с ним подчеркнуто телесного характера. Фаллизм.

Культовое происхождение пародии и ее первоначальная направленность на само божество, на священное действо, молитву, духовенство. Позднее, снижаясь на правителей, дурных представителей духовенства и т. п., она встречается с сатирой,

которая идет из обрядовой же личной инвективы; но они родственны и едины по общему сатуро-сатировскому происхождению.

Надо подчеркнуть коренное изменение функций всего этого, с сохранением положительных моментов — реализма, универсализма, оцельнения.

После значения Раблэ для советской литературы и для изучения реализма во всех его гранях и оттенках перейти к особенностям этого типа реализма. Сочетание веселого и глубокого, комического и научного, народного фарса и гуманизма. Отнесение Раблэ к занимательной литературе. Понимание ее в XVI в. Монтень. Понимание ее в XVII и последующих веках. Аллегоризм. Характерность восприятия гротескно-комического образа (без видимой типизации) как аллегорического. Понятен комический тип, но непонятна комическая индивидуальность в ее гротескной разновидности. Непонятна специфическая гипербола, разрушающая типичность. Понятна литературная пародия, но не понятна сатировская травестия. Современная реалистическая стадия изучения Раблэ. Ее узость. Также узка и ограничена постановка проблемы влияния фольклора. Далее: влияние на стиль и образ мира Раблэ таких жанров (необычных в литературе), как ругательства, проклятия, крики Парижа и др. В числе основных особенностей: веселый утопизм, т. е. соединение утопии с гротескной комикой.

Разъятие творения Раблэ на неприемлемую гротескно-периферическую и ценную сторону. Утверждение Стапфера.

Особый характер смеха, его универсализм, его неполная связанность с отрицанием, т. е. его веселость. Отрицание серьезности, связанной со страхом, принуждением и пессимизмом. Эта веселость присуща не только отдельным образам и стилю Раблэ, но и все его миросозерцание можно назвать не только оптимистическим, но и веселым миросозерцанием. Он создает веселую картину мира как contre-partie к мрачной средневековой картине. Слова Молана об отсутствии меланхолии. Веселый характер носят войны и побоища, веселый характер носят смерти (за одним исключением). У него и особая теория смеха. Но в этом не идиосинкразия Раблэ, он движется в рамках определенной традиции.

Универсализм как неделимость мира, жизни, основного события мира (весь мир умирает, чтобы снова восторжествовать над смертью).

Не только европейская драма родилась на площади и отражает «вольность страстей народных...», но и европейский роман, во всяком случае в двух основных своих линиях — Сервантеса и Раблэ. Определяющее влияние на него площадных зрелищных форм и площадных речевых жанров (от ругательств, пословиц, анекдотов до календарей и народной ярмарочной литературы). Это имело громадное значение для судеб всего последующего развития реалистического романа. Но это положение мы разовьем конкретно и в деталях.

Сплетение раблэзианских и францисканских элементов в «Источнике св. Клары» Анатоля Франса.

История и анализ гротескного образа (от Cena Cypriani до Раблэ и послераблэзианской гротескной литературы). Его сложность и противоречивость. От частно-сатирического образа и карикатуры его отличает: утверждающий положительный характер гиперболизма, радостность смеха, утопизм, универсализм, социальность-всеобщность. Полнота развития человеческих возможностей, но не гармоничность и соразмерность, а бьющий через край избыток, не мера, а безмерность, не готовое и завершенное, а рождающееся, растущее, обновляющееся. Рост, избыток, чрезмерность. Отсюда и момент безобразия с точки зрения завершенной и готовой формы. Как безобразно зачатие, рождение, агония, еда и питье, испражнения. Но все это берется не в бытовой статике, а в аспекте плодородия, обновления, роста. Не индивидуально-частный, а безлично-всеобщий характер этого рождения-роста-избытка (и этого обновляющегося тела). Атмосфера площадной карнавальной вольности, в которой строится этот гротескный образ.

Материализация и отелеснение мира и культуры на основе фольклорного (травестирующего, гротескного) образа, возведенного на ступень широчайших и глубочайших медицинских и естественно-научных знаний эпохи. Широкий утопизм этого нового мировоззрения.

Своеобразный символизм положительного гротескного образа.

Вольный характер гротескно-карнавальных образов потенцируется народным (вульгарным) языком, в стихии которого они получают местно-фольклорную окраску, а также оттенок времен (связь с современностью).

Переход образа ⟨за⟩ границу рампы: разрешение дьяблерий, шаривари, карнавала. Освобождение рабов в юбилейный год.

В большинстве средневековых пародий официальной постной картине мира противополагается (вернее — заменяет ее) картина мира жирная, масленичная, карнавальная.

Особая о т к р о в е н н о с т ь гротескных образов. Разоблачение срамной правды. Правда как посрамление. Необходимость особых условий для этой откровенности: в «Декамероне», в «Игре в беседке», в шаривари, карнавал и его права, права вульгарного языка и пр. Эта откровенность касается не частной жизни, — она носит всеобщий, универсальный характер. Подсматривание частной жизни в «Болтовне у постели роженицы».

Показать все особенности построения карнавально-гротескного образа на анализе эпизода рождения Пантагрюэля. На этом же материале поставить проблему — индивидуальность и космос. Анализ войны с королем Анархом.

При анализе рождения Пантагрюэля показать сложность этого образа и различные направления его отношения к действительности. Действительная засуха 1532 г. Религиозные процессии. Развертывание образа Пантагрюэля, заимствованного из мистерии (удушение, соль, жажда, пот, универсализм). Карнавальное или масленичное видение возов с окороками, солеными языками и пр.

После «Раблэ у нас» — состояние изучения Раблэ в настоящий момент на Западе. Предельно громадная филологическая работа (особенно Сенеан); изучены источники Раблэ; блестящая характеристика его эрудиции и его источников, данная Платаром; работа о фольклорных источниках Раблэ. Особенно ценный характер носят замечательные работы Лефрана по изучению связи романа Раблэ — топоса фантастического с действительным («реальность у Раблэ»), конкретной топографической точности изображения биографического события, связи с эпохой и актуальнейшими злободневными проблемами. Изучена и посмертная история Раблэ (Буланже и Сенеан). Но нет

синтетических работ. Книги Стапфера, Платтара, Женгене, при всей их высокой ценности, не могут нас удовлетворить. Нет понимания Раблэ в широкой историко-систематической концепции реализма. Раблэ называют сатириком, но это может только исказить наше правильное понимание Раблэ, если не определить резкие отличия этой сатиры от сатир последующих веков (Свифта и др.).

Традиция праздника глупцов в школьных постановках и увеселениях (например, в Монпелье и др. университетах).

Великая зрелищная утопия средних веков. Все зрелищные формы средних веков от мистерий до трюков уличного шута, от праздника дураков до карнавала были в большей или меньшей степени травестией средневекового мировоззрения и культа — и центра их литургии. Говоря грубо, схематично и в порядке образного сравнения, они относились к литургии так, как в классической Греции сатирова драма и древняя аттическая комедия относились к трагедии. Это приложимо и ко всей средневековой пародийной латинской и народной литературе (фаблио, шванк, сатирический эпос и пр.). Здесь есть моменты и пародирования и положительного дополнения.

Посмертная судьба Раблэ очень похожа на судьбу Сервантеса. Отнесение к разряду занимательных книг, для развлечения и отдыха. Отзыв Монтеня. Он был на 40 лет моложе Раблэ. В понятие занимательной и веселой литературы он вкладывает более широкое значение и иную (жанровую) оценку. Слова «joyeux», «récréatif», «plaisant», которые так часто встречаются в заголовках произведений, имели в XVI и еще в XVII в. иное значение. Эти слова часто сочетаются с «vrai», «véritable». В XVII в. уже начинается раздвоение, а в XVIII ⟨в.⟩ эти слова уже воспринимаются как оксюморон или ирония. Понятие веселого реализма очень характерно для XVI в., как и сочетание веселого с истинным. Веселая занимательность отрешается от истины и реальности только в 17ом в., когда создается иерархия жанров.

Непонимание гротескного комизма образа индивидуальности исторического порядка. Комическое уже срослось с типическим и ограниченным, средним и маленьким. (Хотя у Мольера комическое еще не сузилось, благодаря фольклорной основе).

Гротескный образ находится в определенном отношении к актуальной исторической действительности, но неправильно аллегорическое истолкование этого отношения, поиски определенного ключа к каждому образу. История и примеры аллегорического истолкования. Уже с 17^{го} в. начинается раскалывание Раблэ, противопоставление ценной и серьезной части непристойным и грубым частям. Отзыв Лабрюэра. Отношение 18^{го} в. Очищение Раблэ; Раблэ для дам. Суждение Вольтера. Категория общего достигла высшей точки развития в картине мира. Нормальное, среднее, естественное. Утопия стала абстрактной и рациональной. Романтики и их переоценка Раблэ (аналогия с Сервантесом). Особенности романтического понимания. Романтизмом, в частности Гюго, кончается история синтетического истолкования Раблэ. Уточняется. Выпало звено между типичностью и единичностью. Роман не более чем филологический и исторический материал.

Индивидуальность и космос, единичное и общее, большое и малое, пространство и время в мире Раблэ.

Значение периогезы‹,› значение Плиния. Значение Гиппократа. Телесная травестия и тело, как основное объясняющее начало, связанное с космическим восприятием тела. Восприятие пространства в периогезе.

Начать с общего характера и тона словесного стиля. Анализ прологов. Кумуляции и перечисления.

Основная гротескная и пародийная традиция средневековья. Центральный гротескный образ пира и побочные образы. Его характер. Великая хроника. Народная легенда о Гаргантюа. Параллельные литературные версии. После характеристики центрального образа и его характера перейти к стилю и определяющим его жанрам. Язык. Смех и его универсализм. Пространство. Значение и характер классических традиций. Тело. История и ее понимание у Раблэ (игра, загадка, пародийные пророчества, карнавальный стиль).

Для тона, громкого по-площадному характера речи Раблэ в прологах показательно наличие не только площадных ругательств, божбы и клятв, но и рекламирующих «криков Парижа» и специфических криков погонщиков ослов и пастухов, натравляющих собак.

Исключительная пластичность последней эпохи средне-французского языка. Карнавальная атмосфера языка, бесконечного переодевания слов и словесных мистификаций, смысловые и звуковые травестии. «Ряженые» слова и обороты.

Ничто так не разрушительно для большого стиля Раблэ, как внесение отвлеченного морализования, отвлеченного морального оптимизма. (Пример с чумой во время пикрошолинских войн).

Раблэ почти никогда не прибегает к гротескной гиперболизации отрицательных качеств и явлений. Но и там, где он это делает, отрицание никогда не переходит на материальный субстрат.

Средневековому образу всепожирающей смерти Раблэ противопоставляет образ пожираемой смерти. В фольклоре смерть тоже пожирает, но и сама пожирается избыточествующим рождением.

Для Раблэ материальное — это растущее, непрерывно умножающееся, избыточествующее. Умирает один, а рождаются несколько. Гиперболическая плодовитость утопийцев. Очищение семенных каналов повешенных. Он верил в победу организованной материи над неорганизованной, он связывал это с рождением: если у Пантагрюэля родится сын, то он найдет новую траву, чтобы достичь звезд.

Отношение Раблэ к гилозоизму.

Раблэ не отделяет добра от материи, от природы в своем философском мышлении.

Понимание «утопий» Берковским. Генезис и история темы ночного горшка. Этот мотив в цикле «комического Геракла». «Озорная вещь», летящая в голову Одиссея в «Пире Ахейцев», брошенная рукою Диомеда. «Official» — офицер церковной полиции. Кухонные вещи и метание кала в описании шаривари в «Фовеле». Но нельзя понимать этот и ему подобные мотивы и образы как мертвую традицию, как ненужный пережиток умершего мировоззрения, забытый смысл, фигурирующий в качестве традиционной формы, ненужный балласт в произведении (Фрейденберг).

У ⟨*1 нрзб.*⟩ гротеск становится орудием чисто отрицательной критики, даже индивидуальной карикатуры. Он резко модернизирует Раблэ.

Центральный пиршественный комплекс раблэзианского мира. Народный утопизм.

Распадение сложного, но единого мира Раблэ на гетерогенные элементы.

Проблема серьезности, проблема тона, как она стояла в XVI в. Проблема смеха. Народное недоверие к серьезности. Как протестанты искали популярности. Католики одной рукой открещивались, другой писали памфлеты языком Раблэ. Неофициальное существование смеха в эпоху средних веков. Только в XVI в. он владел большой литературой, до и после этого он находился за ее порогом. Перевод библии. Когда создавалась литература на народном языке, она была неизбежно веселой и рекреативной.

Направленность смеха на основное и высшее (рождение, смерть, император, бог), на целое, а не на частное и побочное в момент отклонения от высшего. Тон истины, тон правды. Права и вольность в античной традиции (сатурналии) и в местной фольклорной традиции. Неофициальность смеха и создание около церкви полуофициальной сатировой драмы. Смех при рождении, на похоронах, на свадьбах был вынесен из ритуала в бытовую часть праздника (свадебная пирушка, поминки и т. п.).

Самый язык был еще языком рекреаций (веселых рекреаций) в буквальном смысле. Прорыв смеха в большую литературу и высокую идеологию.

Зачатки, или точнее остатки, смеха в погребальном и свадебном культе, даже в литургии. Им предоставили развиваться вне церкви, в бытовом окружении праздников. Параллельное здание веселой культуры, веселую церковь, веселое государство, второй мир, от школьной книжной игры до глубоких народных утопических легенд и рассказов. Вторая грамматика с сексуальным значением всех падежей. В этих веселых постройках, contre-partie официальных миров, стали закрепляться большие линии, контуры народно-утопических представлений об истинном государстве, обществе, топологии и т. п. Праздники шутов и дураков. Пародийные элементы народных драм на вульгарном языке. Школа пародии. Шут. Общечеловеческие истины шута (Веселовский). Серьезность стала отождествляться с ложью, смех с правдой. Пародирование средневековой юрисдикции.

Не было ни единого текста, из которого не выжали бы всего смешного, намека на что-нибудь (например, ne — нос), использовали всякую возможность двусмысленности в имени святого.

Тенденция к универсализации всех смеховых форм. Они стремятся создать мир против мира. Все неофициальное становится веселым. Это обязательная форма неофициальной, народной правды.

Утопическая и критическая акцентуация моментов смены времен в праздниках.

Шут как травестия короля, травестия высшей власти. Он и объект и субъект осмеяния. Смеются с шутом и над шутом. Смех не стал еще чисто отрицательным началом.

Рождественский, новогодний, масленичный весенний смех. Календарный момент праздника (и лежащего в основе его мифа) развертывается в утопическую концепцию времени и временной смены. Она противопоставляется охранительной стабильности, неподвижности официального мировоззрения. Праздник становится двуликим Янусом.

Утопическое и протестующее использование игр.

Переодевание, перемена ролей в праздниках (маленький становится большим). Пародийное изображение аббата. Тенденция обыгрывать важнейшие моменты жизни и идеологии. Ad formam nasi cognoscitur «ad te levavi». Sainct Vit (Vitus). Почтить святую Мамику (saincte Mami⟨c⟩a).

Корни универсализма в сатурналиях и фольклоре. Вторая особенность — его права и вольность. Те же двойные традиции. Уступка церкви ⟨—⟩ дьяблерии и пр.

Наконец, правда смеха и недоверия к серьезности. Веселовский. Органическое сочетание свободы с весельем и смехом.

В эпоху возрождения смех приобрел историческую окраску (Кржевский).

Серьезность страха и принуждения. Она импонировала, поскольку было место для страха.

Стремление абсолютизировать каждое положение, в начале показывая его извне, материализуя его, делая относительным (роль комических дублеров). Правда без места, без официального топоса. Демократичность смеха, его связь с миром наизнанку.

Это отношение к телу было передано эпохе возрождения и оплодотворено гуманистической идеей. Аристотель, Гиппократ. Смех приобрел историческую окраску, праздничный момент времени, смены времен облекся в отчетливую форму смены исторических эпох.

Идея непрерывности жизни на материальной основе. Во всех остальных жанрах жизнь лежит в пределах индивидуальных граней. Эта материальная непрерывность подготовила историческую непрерывность (переход у Раблэ). Материя, оплодотворенная временем и будущим (утопия). С материалистичностью соединяется необузданнейшая фантастика.

Самоценность материально-телесного роста; вера в то, что он перерастет всякие ограничения.

Официальная литература всегда принимает на себя функции воспитания, в воспитании же утаивание, скрывание играет существенную роль, воспитание через незнание, через неполноту знания.

Возрождение XVI в. во Франции было возрождением не «классической» Греции — трагедии и эпоса, — а Греции «мимической». Роль Лукиана, роль эрудитов. Античная этология и биология. В Платоне — сократический мимический элемент. Аристотель и Гиппократ о смехе. Античные моралисты, сатирики, биографики. Элементы смеховой стихийной культуры были возведены до степени мировоззрения.

Смех сохраняет свой универсализм, свою свободу, но он становится здесь осознанным, поднимается до миросозерцания. Отчетливое и осознанное противопоставление серьезности средневекового мировоззрения. Недоверие к серьезности также приобретает принципиальный и осознанный характер.

Особенно резко выступает отношение смеха к времени. Он принимает осознанно-исторический характер. Сознательность и четкость этого исторического ощущения, подтверждаемая литературой и целым рядом документов эпохи. Разгул народно-праздничных форм; создание замечательных по смелости и радикализму образов. Все эти образы отмечены печатью карнавальности.

Элемент смеха вносился во все серьезные сферы: медицинская теория. Протестантская и богословская сатира. Стремление к популярности.

Все народно-праздничные формы, от простого переодевания и мистификаций (см. переодевания и мистификации в ⟨«⟩Дон-Кихоте⟨»⟩) до сложных зрелищных действий прониклись историческим сознанием; с их помощью стали разыгрывать смену эпох. Эти образы, уже ранее проникнутые временем, наделены теперь историческим значением. Важность противопоставления нового мировоззрения средневековой серьезности страха и принуждения. Партия в мяч как исторический образ. ||

Пародия и травестия как смена одежд, перемена ролей, обмен местами между высоким и низким. Здесь — древняя элементарная логика смены и обновления, способная продуктивно расширяться и переосмысливаться. Весенний и праздничный момент в травестиях и пародиях.

Особый характер площадного общения и специфический тон площади.

Основные элементы «криков Парижа»: номинация; прославление (первый в мире), громкий площадной тон (тон герольда, или «cri» мистерий и фарсов). Главное их содержание: еда, питье и связь с очагом (кухонные вещи).

На площади «кричат», кричат все, от официальных герольдов до ярмарочных шарлатанов). «Кричат царей» (Годунов).

«Крик» как коллективная беседа, коллективное обращение. Кричат имена царей, имена вещей и еды, кричат ругательства и проклятия. Площадная откровенность ⟨и⟩ фамильярность. Поиски атмосферы откровенности (площадной) — «Декамерон». Право называть вещи своими именами, дававшееся площадью. Разрыв условности.

Специфическая речевая атмосфера площади. Особая организация площадного слова. Мы начинаем с нее потому, что встречаем ее прежде всего в «Прологах».

Площадная организация слова. На площади «кричат» (Николай Кузанский). Этот крик откровенен, свободен, существенен, коллективен. Он адресован к массе или от лица массы. На площади правда кричит, она ругается и прославляет (сказать правду — выругаться). Площадное слово действенно и практично и в то же время универсально и часто касается важнейших последних событий. Здесь провозглашается история и кухонная подробность. Крик погоняньья ослов и науськивания собак.

Рекламирование и превосходная степень. Рекламирование «Каталикона» в «Мениπповой сатире». Площадная номинация и индивидуальность площадного слова.

Площадной «крик» проникает, звучит, организует основные словесные массы романа. Кто не слышит этого «крика» — от провозглашений герольда о войне, мире, старом и новом царе, ⟨от⟩ призывов ко всем сословиям и цехам до криков балаганных зазывальщиков, продавцов зеленого соуса, ярмарочных шарлатанов, площадных ругательств и проклятий, — тот никогда не поймет стиля Раблэ, и вообще не поймет сложного и своеобразного стиля литературы XVI века. Кто будет мерить раблэзианский стиль масштабами комнатного слова или сценического слова театрального зала, тот никогда не поймет этого стиля, его специфической фамильярной откровенности и его историчности и космизма. Громкая история и громкий быт. Отчетливее всего этот крик звучит в прологах, но он задает тон и внутрироманным диалогам действующих лиц и авторскому стилю (как он давал тон мистериям, моралите, соти и фарсам). Крики капитана и моряков во время бури. Надпись на дверях Телема построена как «крик».

Такова внешняя история соприкосновения Раблэ с площадью. Как же вошла площадь в его роман, как она отразилась в нем?

Литература календарей, связь с площадью и временем. Календари и прогностики были существенно связаны с временем, с новым годом и с народной ярмарочной площадью.

Влияние ругательства на контекст. Влияние «криков» на контекст.

Веселая травестия серьезных пророческих прогностик.

Утопическая концепция отдыха и рекреаций (а не отвлеченное восстановление индивидуальных сил организма, отвлеченно-биологическая и индивидуально-гигиеническая точка зрения; она не справедлива и в применении к еде и питью). Это — приостановка всего строя жизни, с его несправедливостью, злыми законами, условностью и ложью, это коллективный народный отдых в утопическом царстве, в сатурновом веке; это разрешение мяса, вина, совокуплений, смеха.

Этот народно-площадной отдых связан с праздником, с определенным временем года, длится дни, имеет существенное отношение к концепции времени. Такая концепция отдыха делает его серьезным делом, лучшим служением богам. Концепция праздников у Платона. В эту систему праздничного отдыха входил и пир — «пир на весь мир».

Связь вульгарного языка с площадью. Запретный плод. Для клирика он связывался с правами карнавальной вольности и смеха. Присущая ему травестирующая сила.

Заключить главу о площади связью площадного праздника с едой и питьем. Праздник у Раблэ: «потроха», сбор винограда и т. п. Пир входил в систему рекреации. Переход к главе о пире и пиршественной стихии в романе Раблэ, еда — праздничная еда («пир на весь мир»). Здесь же (во второй главе) и предвосхищение карнавального стиля. Третья глава — карнавально-утопическая стихия в романе Раблэ (начать с Гете). Четвертая глава — т е л о в романе Раблэ. Пятая — материализм Раблэ.

Глава о карнавально-утопической стихии: обновления, переодевания-травестии, отрицания (Немо) и др. Архитектурная утопия; тема веселых смертей и рождений.

Площадная откровенность и откровенность интимной лирики, «искренность». Разный объективный состав. Отсутствие индивидуально-субъективного момента. Атмосфера площадной откровенности и Боккачьо.

«Крики Парижа» провозглашают раблэзианский мир пиршественных образов: еды, вина, кухонных вещей с отблеском очага. В хоре «криков Парижа» он слышал не частный быт, а утопический мир изобилия и существенности, всенародный «пир на весь мир».

Формула старых поваренных книг: «хороший хлеб, хорошее вино»; это — литургическая, причастная формула. Вкушая хлеб и вино, мы приобщаемся миру и мир нам. Вино и хлеб в микрокосме Панурга. Мы едим мир⟨,⟩ и мир нас пожирает. Раскрытый рот.

Фольклорный образ при всей своей универсальной широте отделен наименьшей дистанцией от конкретной и неповторимой единичности. Удивительная топографическая и историческая точность Раблэ (новые блюда). Вещь завершенная, равная

себе, совпадающая с собою, без остатка данная и наличная(,) была чужда Раблэ. Но ему чужда незавершенность идеально-иллюзорная, духовные лазейки, чисто отвлеченное мечтательное или рациональное расширение («возвышающий обман»). Незавершенность зерна и организованной материи. Зерно не завершено; оно может бесконечно размножаться и эволюционировать, не выходя за пределы материального мира. Феномен органического роста. Но после Раблэ начинается период физико-математический. Только у Гете органическое становится в центр мировоззрения.

Ругательство — очень сложный тематический и стилистический феномен. Совершенно определенная тематика(,) связанная с плодородием и со светом (глупость, оскудение и ущерб). Она — амбивалентна. Ругательство строит совершенно особый образ предмета (амбивалентный хвале). Кроме того, оно создает совершенно особые отношения между говорящими. Ругательство не есть чистое отрицание; оно аналогично обсеменению. Связь с избытком и жертвоприношением. Избиваемого украшают, как жертвенного барана. Избиение кляузников у Раблэ. Глубокая неофициальность ругательства. Официальная жизнь знает отрицание, уничтожение, но не знает ругательства. Казнимого украшают, и палач народен вне официального ритуала. Нет ни эстетики, ни логики ругательств. Теория слова и образа такова, как если бы мир никогда не ругался (а он постоянно ругается).

К карнавально-утопической стихии.

Раннее знакомство Гете с карнавальной стихией и интерес к ней. Любовь к мистификациям. Ганс-Саксовский период. Интерес к маскам. Детские впечатления от праздника избрания императора. Это одно из формообразующих впечатлений детства, определяющих формы видения на всю последующую жизнь. Полу-реальная, полу-символическая игра, где между реальной силой и символом нельзя провести границу. Реальные исторические силы разыгрывают символическую комедию. (Фарс в трех персонажах; мировая трагическая комедия в третьем прологе).

Мы говорим не о карнавале в узком смысле. Карнавал — форма, дожившая до наших дней. В ней мы видим черты, присущие всей народно-праздничной культуре (праздник дураков,

масленичные игры и шествия и пр.). Это позволяет нам употреблять эпитет «карнавальный» в расширенном смысле, имея в виду народно-праздничный характер, ближе всего нам знакомый по карнавалу. Книга Дитериха, связанная с духом карнавала.

Локальный элемент в творчестве Раблэ. Перечисления, собственное имя. Индивидуальность и космос.

Последняя глава — итоговая характеристика раблэзианского типа реализма.

Эпоха, когда трудно быть серьезным, когда серьезный тон фальшив и неуместен, когда он слишком сросся со старым и очевидно ограниченным, когда все готовое и наличное в области строя и мировоззрения явно обнаружило свою ограниченность и преходящесть, когда человек вырос из всех установлений и авторитетов.

Интерес к площади в последующие периоды жизни Раблэ. Описание «Сциомахии». В конце — пантагрюэлистский по изобилию народный пир. Роль праздников и их влияние на мировоззрение по Буркхардту. Раблэ больше интересовался народно-ярмарочной, площадной стороной праздника. О посещении балаганов из «Гаргантюа». Знал он и обыденную сторону площадной жизни.

«Крик» (реклама) продавцов снадобий. Их литературная обработка идет с Рютбефа. Связь продажи снадобий с актерским ремеслом. Провозглашение исцеления от всяких бед и болезней. Провозглашение борьбы с «фортуной».

Для всех площадных зрелищных форм характерно отсутствие рампы, отсутствие резких границ между идеальным и реальным временем. Вся жизнь вовлекается в игру (созерцателей нет, — все — участники), вплоть до домашнего быта (например, в сатурналиях). Эта игра ограничена рамками праздника и отдыха, — но внутри этих рамок нет границ между игрою и жизнью (вся жизнь, отдыхая, играет).

Три аспекта тела в мировом искусстве: обнаженное пластическое тело, одетое живописное и историческое тело и расчлененное, разбросанное, смешанное, неготовое, рождающее и рождаемое человеческое тело (гротескное тело), не отграниченное от мира, пожирающее мир и пожираемое миром, перемешанное с миром, с вещами и животными, тело. Отдельные

органы или процессы этого тела выдвинуты и преувеличены, особо акцентированы. В истории мировой культуры, искусства и литературы именно это тело занимает настолько громадное место (в фольклоре, былинах, сказках, древнем искусстве и т. п.), что отграниченное и замкнутое, готовое тело пластики и живописное тело кажутся лишь ничтожными, очень специфическими и чрезвычайно ограниченными во времени и с социальной точки зрения явлениями. Громадная литература о великанах, богатырях, уродах — небольшая часть гротескного аспекта тела. Сюда же должны быть отнесены и метаморфозы.

В прологах почти нет объективных слов, нейтральных к хвале и брани. Хвала и брань — движущая сила всей речи⟨,⟩ иногда подспудно, иногда выходя наружу. Повсюду мы найдем элементы рекламирования; характерно рекламирование книг («высокой упитанности»). Характерна роль превосходной степени.

«Крик» («cri») не столько в узком литературном, сколько в прямом смысле слова.

Третий пролог вносит исторические тона (герольда-глашатая).

Мир как большая кухня. Утопический отблеск «пира на весь мир». Это не быт. Базар как чрево. Громкий словесный банкет. Тона изобилия. Отношение ко рту, чреву, животу. Кухонная тематика.

Элемент номинации в ругательстве. Называние вещи, не подлежащей оглашению, нарушение словесного табу. Ругательство «дурак» («sot» и др.). Это было название определенной фигуры, положительно-отрицательно амбивалентной, определенной жизненно-идеологической установки, сочетавшейся с мудростью. Такой же характер носили «обжора» и «пьяница». Сифилитики и подагрики — веселые болезни. Это ругательства с традиционным составом (также все амбивалентны). Ругательства не традиционные, чисто отрицательные⟨,⟩ у Раблэ: лицемеры (все вариации), агеласты, каннибалы и т. п. Названия половых органов и испражнений в качестве ругательств (нарушение условности), также слова, связанные с половым актом. Самая форма ругательств, ее специфическое отношение к ругаемому. Она дает определенные права, она меняет весь стиль речи. Ругательства без адреса, аналогичные божбе и клятве, украшающие речь, как цветы цицероновского красноречия.

Выражение досады (Beteurungformeln). Заср... (фигура карнавала). Фамильярное обращение. Черт, к черту, ко всем чертям. Связь с дьяблерией. (Пословица как осуждение и упрек).

«Кличка» и «прозвище» как род ругательства. Клички наций. Глупость как неофициальный ум. Маниакальная тематика у Гиппократа.

Ругательства в исторические эпохи всегда были внеофициальным элементом речи по преимуществу.

Уличная перебранка у Дю-Белле.

Фамильярная речь без чинов.

Сложный и разнообразный генезис этих элементов и общность их функций (разрыв условности, называние вещей своими именами). Их глубокое влияние на речь, в которой они фигурируют. Имена зверей, как ругательства.

Они нарушают официальные нормы речи (вежливость и т. п.). Отмена речевой условности и эвфемизма, пронизавшего нашу речь. Отказ от всех условных правил игры. Сказать правду — выругаться. Мировоззренческий смысл ругательств. Обломки древних мировоззрений и культов. Их универсализм и материализм.

Рядом с ругательствами фамильярные выражения. Речевой протест.

Нецензурная сфера вульгарных языков (*κρυπτάδια*). Травестирующая сила этих сфер.

Специфичность площадной откровенности.

Процесс роста и становления скрывают (совокупление, беременность, рождение). Откровенность гротескного образа, показывающего неготовое (как неготовое тело, так и неготовый дух). Воспитательная тенденция и роль скрывания и утаивания.

Что объединяет названные элементы. Резкие различия в генезисе.

Элемент разоблачения и выдачи секрета, разрешения тайны (тайны становления), разоблачения официальных иллюзий.

Контекстуальная брань: вызывающее соединение и соседство высокого с низким, священного с профанным, мезальянс.

Глубинное двуязычие; переход на запретный язык. Элементы эти создают атмосферу вольности, дают право на определенную тематику, на внеофициальность всех точек зрения. Язык в языке.

Двуязычие эпохи; неофициальный характер вульгарного языка.

Связь с⟨о⟩ святым (Vit, Mamica, Godegrau) и пародия на чудо насыщения народа, не считая женщин и детей. Сочетание с площадным жестом обливания мочой. Общий карнавальный характер всей сцены. 260 418 человек, «не считая женщин и детей». Номинация травестирующих и бунтарских сил в неофициальных элементах языка.

Правда шута также похожа на цинические ругательства (и у Шекспира). Попытка говорить о мире абсолютно-откровенным, фамильярно-площадным тоном, например, у Бероальда де Вервиля. Травестия причастия. Гамлетовская правда о мире облекается в форму площадной брани. Атмосфера площади аналогична по функции чуме Боккачьо и наводнению Маргариты Наваррской.

Правда как разоблаченная иллюзия, где хвала сменяется бранью, прославление ⟨—⟩ осмеянием.

Ритуальная брань; срамословие солнца, земли, чучела зимы (амбивалентное отношение), смерти, старого года.

Ругательство было адресовано не частному человеку и не по личным соображениям. Брань была социальным действом, и этот характер она сохранила в карнавале. (Разоблачение альковных тайн в масленичных играх). Важно подчеркнуть особое значение «брани». Она не носила частного определения. Кощунство.

Материальная истина свободного исследования противо⟨по⟩ставле⟨на⟩ авторитарной истине откровения.

Правда и брань показывают объект и личность в совершенно новом свете, брань смещает, развенчивает, это шутовской и рабский наряд, надетый на бывшего царя. Это — смерть, это — молодость, ставшая старостью, живое тело, ставшее трупом. Это «зеркало комедии», поставленное перед лицом уходящей жизни.

Примечание к площадному жесту Гаргантюа о Mamye-piss. Палладиум, гарантирующий благополучие города.

Тема развенчания мира.

Беременная старуха как ругательство. Нельзя изъять из образа изобилия и убийства, смерти веселого и радостного тона, оставить один трагический тон. Это значит сделать его однобоким, абстрактным, неверным. Веселые смерти у Раблэ.

За каждым избиваемым и ругаемым Раблэ видел царя, бывшего царя, претендента в цари, видел насилие, скучное и мрачное, над мыслью, над словом, над делом; видел хмурую ложь. Всякая власть заявляет претензию на вечность, поэтому она серьезна и не понимает своей смешной ограниченности, к счастью, веселое время ⟨способно⟩ разоблачить все претензии. В этом он видел смысл карнавала.

Коллективный отдых как выход из нормальной жизненной колеи, как временная отмена всякой законности и официальности. Права дурацкого колпака. Дух площади. Площадь карнавалов. Ее исключительная экономическая и политическая роль в эпоху Раблэ. Ощущение истории. Функция чумы у Боккачьо. Обратное пресуществление: крови в вино и тела в хлеб. Этот образ лежит в русле францисканской традиции.

Ругательства и побои как развенчание.

Утопическое значение отрицания в народно-праздничной системе образов.

Литургический комплекс винограда и лепешек.

Такая же исключительная чуткость к деталям действительности, как и к деталям карнавального стиля и образа.

В амбивалентных образах нельзя провести определенную границу между отрицательным и положительным. Они носят структурный характер, каждый их момент отражает структуру целого. Мы их неизбежно упрощаем и рационализуем. Нельзя сказать, чтобы в образе беременной старухи старость была отрицательным, а зарожденная жизнь положительным моментом. Старость (например, «Kornalte») имеет и положительное значение — долгой жизни, неумирания; и в то же время — это старость.

Раблэ был свойственен оптимизм, но ему был совершенно чужд провиденциализм (эпизод с чумой) и морализм (торжество добродетели). Он искал познания, а не консоляций.

Для образов Раблэ (и вообще образов народно-праздничной системы) характерно сочетание глубочайшего универсализма и широчайших утопических перспектив с исключительной любовью к точной, верной и живой детали, к абсолютно конкретному индивидуальному облику вещи, к индивидуальному многообразию и разнообразию мира. Это связано с отношением к абстрактно-общему и абстрактно-типическому. Универсальное целое

мыслилось как большая индивидуальность, малая индивидуальность как структурная часть этой большой индивидуальности. Тенденция к развертыванию понятий на индивидуальные экземпляры. Типичность мыслилась как представитель. Индивидуализующая и типизующая функция ругательств. (Кличка и прозвище, блазон, оживляющие вещь).

Вовлечение многообразнейших вещей и явлений в сферу ругательств (например, в пародийной литании). Благодаря этому они и развенчиваются и — в то же время — приобщаются образу производительной силы и рождаются с'изнова, они материализуются и отелеснивают⟨ся⟩, из сферы стертого, абстрактного бытия возрождаются в сфере материальной телесности. Серия подтирок. Неожиданность возникновения вещи в этом перечислении. Ругательство оживляет вещь, реагируя на нее, как на лицо.

Он заставляет жить, вертеться, ломаться слово, создавая многочисленные производные.

Исключительное чувство новизны, небывалости еще: «впервые, в первый раз». Первое появление в кругозоре человека (например, зверей). Добродетели и чудеса вещей. (Блазон вещей).

Карнавальные детали образа не только не враждебны его реальным деталям, но⟨,⟩ напротив, позволяют вскрыть и зафиксировать их с исключительной точностью, притом в их действительной существенности. Глубокая дружественность к жизни, глубокая трезвость и зоркость.

Вещь или впервые вступает в живой кругозор человека, или впервые выходит из устной стихии самой жизни на страницы книги, в написанную и напечатанную речь. Она не скована абстрактным контекстом, отсюда исключительная карнавальная свобода этих вещей, вступающих в веселый хоровод.

Вещный характер энциклопедии Раблэ.

В связи с новизной — обновляющая сила ругательств.

Неполные ругательства; слова, заключающие в себе потенции к ругательству: подтирки, названия кала, вообще скатология. Еще сильнее эти потенции в названиях половых органов. Первое появление этих названий на вульгарном языке в научной медицинской литературе.

Косвенные, контекстуальные ругательства. Ругательства, направленные на вещи: вовлечение их в скатологический или половой контекст; превращение вещи в подтирку. Это бранный ряд; но ему присущи и элементы прославления (блазон).

Амбивалентный хвалебно-ругательный диалог о декреталиях. Восхваление переходит всякие пределы, превращаясь в брань. Панург и прочие⟨?⟩ бранят, вводя между прочим в скатологический ряд.

Нарицательное имя стремится к собственному, а собственное стремится стать кличкой, прозвищем бранно-хвалебным (блазон), т. е. стремится в сторону нарицательного; они встречаются в некоторой средней сфере.

Искусство мезальянса. Ощущение вульгарного языка и его карнавальных прав клириком. В конце концов это был неофициальный язык площади.

Подытожить новизну и первичность.

Характер развенчания иллюзий у Раблэ. Сравнение с Вольтером. Ограниченность, догматизм и легковерие. Раблэ не был догматичным даже в сфере развенчания иллюзий. Многое он вводил в веселую и трезвую сферу «возможности». Он никогда и ничего не вычеркивал (изучение его вариантов; мы не владеем, к сожалению, рукописями его романов: о рукописи Паскаля). Самое отрицание у него, как увидим, носило зиждительный, карнавальный характер.

Переводы не были переводами на готовый язык. Столкновение языков. Осколки умерших языков. Языковой релятивизм. Многоязычное сознание. Его отличие от нашего многоязычия. «Наивность» XVI века. Ощущение языковой свободы и языковой откровенности.

Возникновение свободно-прозаического, скачущего как сатир, слова. Словесная норма, догматы не имели силы. Невозможен был догматизм в ощущении языка.

Карнавальный характер родного языка и его травестирующая сила (перевод псалмов Маро). Реномисты (хвастуны) Аристотеля рядом с ирониками и ⟨*1 нрзб.*⟩.

Мы установили связь ругательств с побоями и развенчаниями. Кого развенчивает ругательство у Раблэ. Универсальный характер этих ругательств: они целят в высшее. От развенчания перейти к обновляющей силе ругательства.

Амбивалентность. Блазон. Крик (одних изгоняют, других приглашают). Проделки Вильона. Эпизод с собаками. Функции площади.

Индивидуа⟨ция⟩ вещей (собственное имя) с помощью ругательств.

Названия половых органов и испражнений еще не стали изолированными словами.

Блаженство бессмертных духов перенесено в область заднего прохода.

Удостоверение в исключительном уме Гаргантюа.

Ряд предметов, обозначающих фалл. Они тоже возрождали. Традиции эвфемизмов.

Предмет изъят из систематических обобщающих связей.

Ослабляется момент общности, нарицательности. Вещь начинает жить в динамической системе хвалы-брани. ||

Смеховой характер проклятий, ругательств и жестов (например, целования обратного лица) в народно-праздничных карнавальных действах.

Собирание мира вокруг новых материально-телесных центров. Инвентаризация мира. Списание с баланса всех иллюзий, сублимаций, схоластических абстракций. Материализация и отелеснение мира.

Динамичность, придаваемая ругательствами. Все предметы⟨,⟩ освобожденные от ложных идеологических схем, от неподвижных иерархических мест, от навязанной им инертной серьезности, пришли в движение, вступили в свободную игру, самое далекое и несоединимое соединилось и вступило в живой и тесный контакт.

Мир Рабле — мир тела и мир сделанных вещей. Вся остальная нейтральная материя должна приобщиться или одному или другому началу: или стать человеком или войти в сделанную им вещь.

Совершенствование по горизонтам времени. Не подъем души, а исторический прогресс в детях и внуках.

Развенчивая иллюзию, Рабле воскрешает реальный предмет.

Тело строится, творится и творит. Те места, где тело строится и строит, где оно пе⟨ре⟩растает себя, выходит за собственные пределы, начинает новое (второе) тело: фалл, чрево.

Они подвергаются положительному преувеличению. Место, куда входит поглощаемый мир, — рот.

Имена-прозвища поваров.

Проявления тела, где границы между ним и вышним миром ослабляются: еда, поглощение, проглатывания.

Посылания в ж... связано с иным образом тела. Раз туда можно отправлять людей, то, очевидно, оно мыслится космически и имеет какое-то дополнительное значение.

153 положения и 150 страниц карнавальной оргии.

Отсутствие нейтрального тона. Вовлечение всех вещей в поток хвалы и брани. Блазон.

Типы блазон в романе Рабле: блазон типа Маро, народный блазон (этнический эпитет), блазонирующие прославления шута, вообще амбивалентный блазонирующий тон проникает весь его роман: он весь полон двусмысленной хвалы и двусмысленной брани.

Coq-à-l'âne как определенный жанр и элементы coq-à-l'âne'a (как и блазона). Эти жанры — как бы сгущения общих тенденций стиля.

Chienlietz — Chie-en-lit.

Универсализм. Коллективные тела. Развенчания и обновления. Историческая жизнь, но на реальной основе. Раскрытие положительной творческой силы времени. Динамичность.

Когда говорят о реабилитации плоти⟨,⟩ представляют себе античные мраморы, вырытые из-под земли, возрождение античных пропорций, красоту нагого тела и т. п. Расчлененное тело ругательств. Роль медицины (и Гиппократа). Праздник тела господня. Легенда о великанах. Гротескное тело. Р о ж д е н и е. Реабилитация неготового тела.

Тонку — типичный агеласт, оскорбивший Диониса. Тема одежд, переодеваний и развлечений.

Здесь все элементы, нами уже разобранные: ругань, карнавал, побои, растерзанное тело.

Уничтожение рампы. Серьезное дело под прикрытием площадного колпака.

Амбивалентность чорта. Связь ругательств с дьяблерией.

Создание образа сытого человека (во всенародном масштабе) принадлежит вовсе не буржуазии.

543. (Боккачьо). Значение межи языков. Поиски внеофициального языка.

Всенародный, внецерковный и внегосударственный характер карнавала. Превращение в игру (но и в игру особого рода) всех основных существенно серьезных моментов жизни — биологических, социальных, политических, идеологических. Травестия всей жизненной серьезности и всего официального (и прежде всего — власти). Связь с временем. Каждый день имеет своего короля. Короли и королевы у Боккачьо.

Гротескная разработка телесного момента в процессии. Великаны и карлики, дра⟨ко⟩ны, чудовище — Торен. Народные танцы чувственного характера. Шуты в соответствующих испанских ауто.

Изображение школьной рекреации в «Пантагрюэле». Мы не касаемся пока карнавального (в расширенном значении) характера образов. Они определялись не только влиянием праздников в узком смысле, его масками, его ритуалом, его непосредственной тематикой, но и всей литературой, связанной с праздниками. Проблема пародий. Значение рекреаций. Связанная с праздником литература отражала их атмосферу и тематику (народной половины их).

(Фарс о метре Mimicus на латинском языке: к главе о меже языков).

Общества дураков, их формы и уставы.

Зрелище увенчания, а не развенчания, но зрелище без рампы; своеобразный символ его.

«Ярмарка в Плундерсвейлерне», «Женитьба Ганса Вурста». «Ярмарочное представление о патере Брей, лживом пророке».

Важность момента освобождения от *серьезности*, от ложных претензий этой серьезности, объявляющей незыблемым и вечным то, что изменчиво и преходяще. К этой серьезности примешана изрядная доля страха и насилия. Пожить краткий срок в атмосфере утопического будущего. Но будущее это — глубоко земное и материальное. Серьезность монополизирована господствующими классами и превращена в орудие угнетения и устрашения.

Уже гетевское описание позволяет нам определить сходство с раблэзианской системой.

Избрание шутовского короля (что является неотъемлемой частью развенчания старого). Пародийный диспут. Пародийные выступления юриста. Сценка в переулке. Утверждающие проклятия.

Карнавал как полный выход из обычной жизненной колеи. Концепция⟨?⟩ отдана рекреации. Шествие развенчанных богов и беспутных душ. Ордерик Виталис. Германское объяснение слова «карнавал». «Игра в беседке». Оправдание праздника глупцов. Тема игры. Описание карнавала. Традиционное понимание рекреации. Рекреация как возрождение.

Маниакальная тематика (дураки).

Отрицание не как ничто, а как обратная сторона, как изнанка, как левая сторона. Смерть как изнанка жизни. Пространственные представления (и топографические) об отрицании. Этологическое использование отрицания. Роль изнанки и ⟨«⟩наоборот⟨»⟩ в карнавале. момент отрицания-обратности в образах Раблэ: обратное лицо, мир наизнанку в преисподней, замена верха низом, обратное преосуществление и т. п. Отрицание и обратность в ругательствах. Момент отрицания в переодевании.

Игровое отрицание. Игра с отрицанием.

Лермонтов. Скачок из коллективно-исторического плана восприятия игры в приватно-частный; аналогии с ругательством и непристойностью (их эволюция). Игра⟨,⟩ связанная с праздником⟨,⟩ в списке Рабле (зеленая ветка, бык и т. п.). Игра в шахматы у ⟨*1нрзб.*⟩ и в пятой книге. Рабле знал античную теорию игры (математический аспект): игры в их античном аспекте сохраняются Гиппократом. Гадания Панурга. Кормление грудью готового ребенка.

Сравнение образа с воронкой, перевернутой широким концом вниз: мы видим только последний узкий круг, очень узкое и частное значение. Чем ниже, тем значение шире, но неопределеннее и мифичнее. Рабле смотрел сверху вниз, но он видел все круги значения и все оставлял в своем образе, но ⟨в⟩ веселом комическом плане. Самый широкий круг — эмбрион образа и сюжет: победа жизни над смертью (света над тьмой, лета над зимой, масленицы над постом, сытости над голодом и т. п.).

Как с образом разинутого рта связывается мотив смерти-рождения, плодородия земли, обновления мира. Разинутый рот, моча, соль и жажда.

Вещи как органы Каремпренана.

Ощущение себя в коллективном теле и своего коллективного бессмертия в нем. Иерархия и отелеснение мира.

Материальный мир еды, сытости, плодородия отрицался средневековым мировоззрением и сублимировался в таинствах. С другой стороны тунеядство монахов и богачей. Преувеличение идет не по линии индивидуально-частного обжорства, а по линии коллективного изобилия, всенародной сытости и всенародного роста. Преувеличение производительной силы (Панург) не по линии частно-индивидуального разврата (сколько женщин использовал Панург в один день в ⟨*3 нрзб.*⟩ в войско Анарха), а ⟨по линии⟩ всеобщей плодовитости (например, утопийцев). Хотя автор и говорит о Панурге, но характеризует он к о л л е к т и в н о е гротескное тело. Гробианизм и пуританская сатира. Все эти моменты (брюхо, фалл, производительная сила, обжорство и пьянство) преувеличиваются в гротескном теле, следовательно, в коллективном, народном теле. Заряжающая сила Панурга.

Соприкосновение с миром в еде, питье, испражнениях и т. п. Подчеркнуть отсутствие границ. Подчеркнуть коллективность гротескного тела.

Здесь нет описания определенного тела индивидуального человека, все эти моменты тела в сущности безличны и не находятся в индивидуальном владении. Все эти разинутые рты — один разинутый рот.

Сила, смешивающая и ад и небо, ангелов и чертей, разрушающая иерархию, топографические перемещения.

Посылание в зад. Топографические перемещения, связанные со смертью и обновлением: умри и возродись. Гетевское «stirb und werde»⟨,⟩ сказанное на очень древнем языке телесной топографии. Во времена Рабле это миросозерцательное универсальное значение подобного ругательства отлично осознавалось и нашло новое историческое применение.

Об эпических реках и скованной форме гротеска. Метаморфозы (Панург о Зевсе). Г р о т е с к н о е т е л о в н а р о д н о й к о м и к е XVIII в. (Табарен и др.). Метамор⟨фозы⟩.

Судьба Тонку, врага зрелищ, боявшегося профанации священных одежд, отвратительного агеласта, «унылого гостя на темной земле».

Ругательства всегда — ч р е в а т а я с м е р т ь.

Народная комика. Образы народной комики гротескны, в итальянской импровизированной комедии они несколько сглажены. Кало. Жизнь церковного тела.

Собирание за пиром людей разных стран и эпох: в с е за пиршественным столом. Разрешение важнейших проблем. Это не ⟨*1 нрзб.*⟩ потребления, она как завершение впитала в себя труд, его продукт: пирует коллектив⟨,⟩ собравший жатву, вырастивший и заколовший скот и т. п. Это праздничная еда. Образы еды развенчивают и обновляют. Связь со смертью-рождением. Рост, изобилие продуктов, растет тело, растет жатва. Образ сытого человека. И здесь тело выходит за свои границы. Поглощение мира (поглощение рек, озер, стран). Связь великанов с едой. Тема космического поглощения и тема бытового пира. Проследить на первой и второй книге. Пир в третьей и четвертой книге. Концовка.

Отличие от критического реализма: оптимизм, положительный характер. Отношение к идивидуальности и типичности.

Образ народа как новорожденного.

Эпизод с убийством стража — награждение его ⟨*1нрзб.*⟩ шапкой (увенчание).

Еда и питье (даже в античной тематике пира) соединяет высшее с низшим, т. е. существенно нарушает иерархию. Материализация во всех ее разновидностях. Развенчание и обновление. Гиппократ об опьянении. Истина в вине абсолютно свободная внеофициальная истина.

Другая сторона пиршественных образов — изобилие.

Направленность пиршественного слова в будущее.

Кровь в гротескном образе тела. Вино и хлеб в кровь человека.

Проблема введения: отношение к смеху, отношение к непристойностям, отношение к гротескной фантастике — как все это менялось в ходе веков.

⟨ДОПОЛНЕНИЯ К «⟨ТЕТРАДЯМ К „РАБЛЕ“⟩»⟩

Материальное как смешное-веселое и как бранное-ругательное.

С XIV века начинается слияние смеховой и высокой линии средневековой литературы: готического реализма с готическим героическим идеализмом, моменты фаблью переносятся в эпос.

Материальные элементы — наиболее древние элементы, уходящие в глубины фольклора.

Материальные элементы отлично сочетаются с формами государственного реализма. (Они сочетаются у Шекспира). В народно-праздничных (карнавальных) формах они органически сочетаются в единое и неразрывное целое. Они в то же время глубоко зрелищны и народны.

Эстетике прекрасного противостоит не только «характерное», но прежде всего — гротеск. Готический реализм в основном — гротескный (фантастический) реализм. Отличия его от вульгарного реализма. Нужно сказать, что понятие вульгарного реализма и неопределенно и совершенно неправильно. То, что противопоставляется эстетике прекрасного⟨,⟩ не есть нечто мертвое и ограниченное — «характерное», «жанр», а напротив⟨,⟩ материальное становление, рост, производительность, незавершенность.

После общей характеристики проблем готического и возрожденческого реализма дать очерк истории Рабле в веках.

В последующих веках гротеск застыл в мертвенной жанровой «характерной» сатире. Этот процесс параллелен возрождению ругательства и абстрактному вырождению топографического отрицания.

Для готического реализма, для всех средневековых сатирических и смеховых форм характерен совсем особый вид о т р и ц а н и я, который мы назовем условно «топографическим отрицанием». Этот вид отрицания до сих пор жив в балаганной и цирковой клоунаде. Непонимание этого вида отрицания приводит к непониманию всей средневековой смеховой литературы. Это отрицание неотделимо от утверждения; оно наглядно и конкретно. В ослабленной форме оно продолжало жить во всех видах сатиры и комики, связанных с фольклором, кукольным

театром, балаганом, площадью: у Филдинга, Стерна, Гиппеля, Жан-Поля, Теккерея, Диккенса, Гоголя и др. Формами этого отрицания проникнуты ругательства, образы преисподней. В основе же их лежат особые «гротескные» представления о мире и теле. Это представление, определяющее все образы Рабле, мы будем раскрывать постепенно.

Развитие основных моментов готического реализма. Низ имел абсолютное значение, притом одновременно и отрицательное и глубоко положительное. Низвергнуть, поглотить, унизить и т. п.

Условность нашей терминологии: «гротеск» и «карнавал». Понятие гротеска вообще расплывчато. Но та сфера изображения тела и мира, которую мы имеем в виду, еще шире. Это — становящееся, незавершенное и неотграниченное тело, одним словом⟨,⟩ — не классическое тело. В основе лежит совершенно особое отношение между телом и миром. В последующем мы рассмотрим основные группы этих телесных образов, непосредственно связанные с Рабле: индийские чудеса, образы преисподней в легендах и дьяблериях, народно-праздничные (карнавальные) образы, средневековая пародийная травестия, ругательства и клятвы. Особо важное значение имеет связь большинства этих форм со смехом, благодаря которой они секуляризовались, стали формами свободного и бесстрашного постижения мира и человека, его действительной судьбы в мире.

НАБРОСОК ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Отличие реализма Рабле от критического реализма: оптимизм, положительный характер.

Отношение к индивидуальному и типическому.

Связать образы Рабле с вопросом о реализме фольклора. «Гиперболизм материального быта»⟨,⟩ изображенный как впервые увиденное зрелище (Берковский). «Физиологические преувеличения», «чрезмерная телесность», «фламандизм». Натуральное, грубое, животное содержание жизни. Их открытие (материальных элементов) «в их частной буржуазно-эгоистической форме».

Свет проливает Рабле на литературу нового времени, в частности на Гоголя. Важность для понимания Шекспира и Сервантеса.

Роль обобщения и раблезианского развертывания понятий путем полного (в пределе) перечисления экземпляров.

Особо о судьбе смеха после XVI века (после Рабле). Он либо подчиняется ограниченным целям частной сатиры, либо сохраняет свой универсализм (свою направленность на весь мир) исключительно в форме субъективного юмора (меланхолического к тому же).

В конце напомнить ⟨о⟩ вырождении карнавальных образов в маскарадные действа ⟨?⟩ и костюмы ряженых, альковную откровенность.

Проблема границы тела, вещи, явления и ее преодоление. Роль времени в этом смешении (стирании) границ.

Тема обновления: новые вещи и новые слова, заряжавшие обновлением все старое. Логика обновления, проникающая весь роман с низу до верху.

Ругательства «посылания» (к чорту, в ж... и т. д.) дают, в сущности, не общее нарицательное название места, а собственное

имя, географическое название некоторой единственной точки в космосе (космическом теле). Ругательство стремится к имени (не только в моменте обращения): оно дает н а с т о я щ е е (истинное) имя предмету; оно разоблачает это истинное имя за ложным.

Громадная роль телесных категорий в мышлении мира (средние века и эпоха возрождения). Открытие материи, пафос и любовь к материи в ее телесной форме — древнейшая концепция материализма.

Вопрос этот — об изображении материально-телесного начала — очень важный. Это древнейшая народная форма материализма. Изображение материально⟨-⟩телесного мира и материально-телесных отношений в последующей литературе вышло оттуда. Здесь вызревали и разные формы исторического сознания. Проследить народный генезис всех этих форм. Момент смеха и его деградация. Тип построения образа как перевернутой воронки. Гетерогенные элементы, объединенные в сознании современников. Начало их распада в конце века. Границы между вещами и явлениями проводились иначе.

Творчество Рабле наиболее широким и глубоким образом впитало в себя все реалистические и стихийно материалистические элемент⟨ы⟩ фольклора, а также связанный с ними фольклорный утопизм. При этом о⟨н⟩ ориентировался на такие образы народного творчества, которые как раз очень мало изучены, — на образ человеческого тела, на пиршественные образы. Образы эти глубоко своеобразны. Народное творчество знает совершенно особую концепцию человеческого тела, и иначе, в более широкой и универсальной ⟨?⟩ и утопической связи, осмысливалась сфера еды, питья. Очень большое место в его словесном стиле и в системе его образов занимают такие явления⟨,⟩ как брань и ругательства. Здесь у них совершенно иной характер и иные функции, чем в бытовой речи последующих эпох. Они связаны с особыми представлениями о теле и о мире. Наконец, н а р о д н ы й с м е х в большой литературе нигде не проявился с большей силой и большей народной чистотой, чем именно в творчестве Рабле. Он дан здесь в⟨о⟩ всем своем универсализме и во всей своей веселости.

Все эти явления народной литературы наименее изучены. Особый ⟨?⟩ характер построения этих образов не изучен. Круг народно-праздничных образов.

Мы говорили пока только о внешней стороне площадного стиля Рабле. Тон и стиль балаганного зазывальщика, площадной рекламы, ругательства, божбы и проклятий являются той оболочкой, за которой кроется более существенная общая мировоззренческая сущность всех этих явлений. Все они одинаково противостояли официальному тону и стилю, за которым стояла иная мировоззренческая сущность.

Тело массовое, праздничное, ощущающее себя на площади в своем единстве, коллективности. Но народ ощущает себя не только в своем коллективном единстве, но и во времени (и одно не отделимо от другого). Цитата из Гете.

Веселый материализм подвергся гедонистическому извращению.

Для гротескной концепции характерно родовое и коллективное ощущение тела и ощущение мира через тело, через контакт с телом.

Неправильно связывать открытие материи с началом буржуазного общества. Тот образ материи (материально-телесного мира), который мы находим в реалистических произведениях эпохи возрождения (Рабле, Сервантес, Шекспир), сложился в народной литературе и народном искусстве (особенно ⟨в⟩ зрелищных формах) и уже отсюда или непосредственно или через готический реализм проник в высокую литературу эпохи. Этот народный образ материи носит совершенно особый характер, который и нуждается в подробном раскрытии и анализе. Материальное начало здесь глубоко положительно, оно воспринимается здесь как источник всякого становления, роста, избытка. Начало это воспринимается, далее, в коллективном, в родовом плане (а не в индивидуально-частном). Это менее всего механическое восприятие материи. Слова Маркса о материализме Бекона. Это — средоточие народного оптимизма. Проследить этот образ материи в народном творчестве и в готическом реализме.

Низ имеет абсолютное значение. Движение вниз — движение к земле, как рождающему началу, отсюда и движение к человеческим детородным органам.

Цирковое тело и его жизнь. Оно ориентировано в отношении земли как родящего и поглощающего начала. Движения этого тела стремятся к нескольким пределам: беременность — роды, агония ⟨?⟩, еда — проглатывание, летание в воздухе. Абсолютные верх и низ в их телесно-космическом осмыслении.

Ругательство как одна из существенных форм выражения правды. Не теоретическое суждение. Мистерийное слово-обряд.

Дополнения (1944 г.)

ДОПОЛНЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ К «РАБЛЕ»

18/VI 44 г.

К истории смеха (гл. II). Смех и зона контакта с незавершенным настоящим. Смех впервые открывает современность, как предмет изображения. Фамильяризация мира, предпосылка бесстрашия подготовляют исследовательскую установку в отношении к миру и свободный опыт. Прошлое (в далевом образе) не может быть предметом смеха. Смех и будущее. Открытие личного бытового и мемуарного.

Экскурсы: 1. Рабле и Гоголь; 2. значение мениипповой сатиры в истории романа.

Современность («моя современность») — объект брани по преимуществу. Современность, наше время всегда бранят, это стало ходячим речевым штампом. Достаточно ознакомиться с отзывами современников величайших эпох (по журналам, мемуарам, дневникам), чтобы убедиться, что тогда современность только бранили (во времена Пушкина современники жаловались на отсутствие литературы). Официальный характер чистой хвалы.

Однотонность и одностильность всего официального. «Веселое бесстрашие» в известной мере тавтология, ибо полное бесстрашие не может не быть веселым (страх — конститутивный момент серьезности), а подлинная веселость не совместима со страхом. Бесстрашный образ = веселый образ (смеховой). Фонд этих бесстрашно-веселых образов — народно-праздничное веселье, фамильярная речь, жестикуляционный фонд (вот где нужно искать этот фонд бесстрашно веселых образов, а не в официализованной системе хмурого мифа; трагедия плюс сатирова драма восстановляют амбивалентность и цельность народного образа).

Реальное физическое заражение (причастие) родовым человеческим и национально-народным («наши») бесстрашием в карнавальной толпе.

Веселое бесстрашие как предпосылка познания (новое понятие вылупливается из сократического диалога).

«Пентеево рагу» и комический Дионис (брат Жан).

Две линии развития мениპповой сатиры; одна из них — однотонно-оксюморная — завершается Достоевским.

Официализация образа и связанная с нею однотонность его. Образ из амбивалентной сферы переводится в чисто серьезный план, становится односмысленным, черное и белое, положительное и отрицательное разделяются и противопоставляются. Это — процесс затвердевания новых границ между смыслами, явлениями и вещами мира, внесение в мир момента устойчивости (стабилизация новой иерархии), увековечивания (канонизации); это — процесс о с е р ь е з н е н и я мира (его образов, мыслей о нем, оценок его), внесение в него моментов угрозы, устрашения, страха. Но этот процесс затвердевания и осерьезнения образов мира совершается только в официальных сферах, но эта официализованная культура — островок, окруженный океаном неофициального.

Физический контакт, контакт тел, как один из необходимых моментов фамильярности. Вступление в зону физического контакта, в зону господства моего тела, где можно тронуть руками и губами, можно взять, ударить, обнять, растерзать, съесть, приобщить к своему телу, или быть тронутым, обнятым, растерзанным, съеденным, поглощенным другим телом. В этой зоне раскрываются все стороны предмета (и лицо и зад), не только его внешность, но и его нутро, его глубина. Это зона пространственно-временная.

Кроме серьезности официальной, серьезности власти, устрашающей и пугающей серьезности, есть еще неофициальная серьезность страдания, страха, напуганности, слабости, серьезность раба и серьезность жертвы (отделившейся от жреца). Особая наиболее глубокая (и в известной мере свободная) разновидность этой неофициальной серьезности. Неофициальная серьезность Достоевского. Это — предельный протест индивидуальности (телесной и духовной), жаждущей увековечения,

против смены и абсолютного обновления, протест части против растворения в целом, это — величайшие и обоснованнейшие претензии на вечность, на неуничтожимость всего, что однажды было (непринятие становления). Вечность мгновения. Чистое проклятие, которое должно смениться в финале чистой хвалой (осанной).

Мудрость обезличивающего целого у Толстого (Ерошка, Платон Каратаев и др.). Однотонность амбивалентности у Гете (он считал, что только в стихах можно выразить противоречивую амбивалентность, так как не владел смеховой алогической прозой).

Не осанна, а гомеровский «вечный (неуничтожимый) смех» богов.

Фауст народного романа и Фауст Гете. Образ Фауста народного романа родился (как чертенок Пантагрюэль) из неофициальной, фамильярной, чертыхающейся, всепрофанирующей (амбивалентно-кощунственной) стихии средневековой студенческой богемы, это — верный бурш с головы до ног, кутила-сквернослов (вроде брата Жана), внеиерархическая личность фамильярного общения, для которой нет ничего святого и заветного, порождение карнавально-масленичных шуток и мистификаций, и космизм его — карнавально-масленичный. В основе образа и сюжета лежит реализованное ругательство — «чорт побери!» (христианизованная однотонная форма благословляющего проклятия, пожелания обновляющей смерти). Реализованная брань лежит и в основе романа Рабле и в основе спусков в преисподнюю. Это — мениппова сатира, переведенная в однотонный регистр. Смех Мефистофеля. Пережиток парности (двутелости) образа. Своеобразное использование парности в сцене любовного свидания Фауст — Гретхен, Мефистофель — Марта (то появляется лицо, то зад, хождение колесом). Мениппова сатира и здесь оказывается ведущей к первофеномену романа. Термин «мениппова сатира» так же условен и случаен, так же несет на себе случайную печать одного из второстепенных моментов своей истории, как и термин «роман» для романа.

Все такие мировые образы, как Фауст (и органически связанные с ними сюжеты и типы построения целого произведения, т. е. жанровой разновидности), должны быть пересмотрены

в свете народно-праздничной, карнавальной подосновы мировой литературы. Их анализ окажется несравненно сложнее, их смысл несравненно глубже и, так сказать, п р е д е л ь н е е в свете их подлинной традиции и ее сложной истории. Здесь — противоборство амбивалентных хвалебно-бранных образов, охваченных процессом официализации, переводимых в однотонный (и односмысленный) регистр, характерный для последних веков европейской культуры.

[«Мир вечный праху твоему». Представление о мире, вечности, небытии и уничтожении. Случайность, ничтожность уничтожения и смерти; ничего нельзя сказать; смерть — что-то преходящее и в сущности ничего не говорящее, нет никаких оснований для ее абсолютизации; абсолютизируя ее, мы превращаем небытие в дурное бытие, отсутствие — в дурное присутствие; смерть во времени и она временна, ибо мы знаем ее действие только на самом маленьком отрезке времени и пространства (плоти смерть ⟨?⟩ — коробка-воровка).]

Характерная для менипповой сатиры (и всех ее порождений) тяга к предельности, к космизму, к последнему целому, ее топографизм, ее вражда к среднему, среднетипическому, натурально-реалистическому (ординарно-среднее, не исключительное не имеет права появляться за рампой).

Сделать образ серьезным значит устранить из него амбивалентность и двусмысленность, нерешенность, готовность изменить свой смысл, вывернуться наизнанку, его мистифицирующую карнавальную сущность, значит остановить хождение колесом, кувыркание его, отделить лицо от зада (остановить в момент, когда лицо находится на первом плане), отделить хвалу от брани, обрубить все выходящие за его пределы отростки и ответвления.

Идея неискупимости и непоправимости у Достоевского и ее художественное значение.

Связанное с осерьезнением отделение смерти от жизни, хвалы от брани, объявить устойчивым и неизменным. Слияние в быстром кружении лица и зада и в быстром качании (подъеме-падении) — верха и низа (неба и преисподней). Остановить кружение и взлеты-падения, поставить на ноги лицом к публике. Праздничность образа, его изъятость из прямолинейности

практической серьезности жизни и продиктованных этой серьезностью норм и запретов.

Необходимо найти новый миросозерцательный подход к хвале и брани как к исключительно важным миросозерцательным, культурным и художественным категориям. Их роль в создании образа человека. История хвалебного (прославляющего) слова и история брани (посрамляющего слова). Фольклорные корни того и другого. Хвалебно-бранное прозвище.

Самопрославление восточных деспотов и богов в истории хвалы. Апологетика загробных молитв. Формы увенчаний (героев, императоров).

Формы монументализма и героизации. Ощущение могущества и силы (власти) как конститутивный момент их. Отношение к врагам. Философия хвалы (и прославления). Момент увековечивания и неизменности, тождественности (враждебный смене); роль памяти. Отношение прославления к прошлому (отцам) (мотив брани — убийство отца); эпическое прославление. Отношение хвалы к смерти. Хвала (прославление, увенчание) и идеализация, сублимация. Топографический момент хвалы (высота, верх, даль, лицо, перед). Отношение к размеру (большой, увеличение, в противоположность к уменьшающей хуле). Гиперболизм и его двоякое значение. Роль и значение превосходной степени, ее типы и разновидности. Именно здесь, в области чистой хвалы создавались формы завершенной и глухой индивидуальности, преодолевалась двутелость.

Жажда славы и увековечения в памяти потомков, своего и м е н и (а не прозвища) в устах людей; забота о своем памятнике. Говорящие камни.

Почему придаем мы такое значение категориям хвалы и брани? Они составляют древнейшую и неумирающую подоснову основного человеческого фонда языковых образов (серьезных и смеховых мифов), интонационного и жестикуляционного фонда (обертоны индивидуализованной и экспрессивной интонации и жестикуляции), они определили основные средства изображения и выражения (начиная с материала). Они определяют топографию мира и топографическую акцентуацию, проникающую весь образный и жестикуляционный фонд (т. е. основные архитектурные формы, а не поверхностный орнамент на них) — верх,

низ, зад, перед, лицо, изнанка, нутро, внешность и т. п. Обертональный характер всего того, что кажется нейтральным к хвале и брани, что определяет меняющиеся направления и стили (классицизм, романтизм и т. п.), что только поверхностно перекрывает и вуалирует, как орнамент в архитектуре, основное движение больших (несущих) архитектурных форм (ведь орнамент не участвует в их движении, он не несет тяжестей, не выдерживает сопротивления).

Победы, титулы, награждения, — все то, что определяло и определяет жизнь, что строит (иерархический) образ человека.

Миф о загробном суде и его громадная формообразующая роль в истории создания образа человека. Устрашение как необходимый момент монументального стиля. Подчеркивание иерархической бездны между человеком и человеком (властителем и трепещущими рабами). Самоутверждение неотделимо от уничтожения врагов, возвеличение неотделимо от принижения всех остальных людей.

Проблема хвалы-прославления у Шекспира: подавляющее и уничтожающее самоутверждение в «Короле Лире», «Ричарде III» и в «Макбете». Продление жизни (сверх положенного ей предела) и увековечивание ее возможно лишь ценою убийства (в пределе — убийства сына, убийства детей, мотив избиения младенцев); амбивалентное дополнение к отцеубийству. Проблема замещения-смены (смерть отца, наследство). Проблема увенчания-развенчания у Шекспира (вообще проблема венца).

Жестокость и пролитие крови как конститутивный момент силы и жизни. Однотонное (не карнавальное) растерзание, не ритуальная (или полуритуальная, без возрождения и обновления) жертва.

Нас захватывают и поражают именно основные тона Шекспира, но осознаем, осмысливаем и обсуждаем мы пока только обертоны. (Макбет на уровне современной криминалистики, Лир и феодальные представления о делимости государственной территории). Макбет не преступник, логика всех его поступков — необходимая железная логика самоувенчания (и шире — логика всякого увенчания, венца и власти, и еще шире — логика всякой самоутверждающейся и потому враждебной смене и обновлению жизни). Начинает Макбет с убийства отца (Дункан —

замещение отца: он родственник, он седой и т. п.), здесь он — наследник, здесь он приемлет смену; кончает он убийством детей (замещение сыновей), здесь он — отец, не принимающий смены и обновления (развенчания). Это — надъюридическое преступление всякой самоутверждающейся жизни (implicite включающей в себя как свой конститутивный момент убийство отца и убийство сына), надъюридическое преступление звена в цепи поколений, враждебно отделяющегося, отрывающегося от предшествующего и последующего, мальчишески попирающего и умерщвляющего прошлое (отца, старость) и старчески враждебного будущему (к сыну, к юности), это — глубинная трагедия самой и н д и в и д у а л ь н о й жизни, обреченной на рождение и смерть, рождающейся из чужой смерти и своею смертью оплодотворяющей чужую жизнь (если здесь можно говорить о психологии, то о глубинной психологии самой жизни, психологии индивидуальности, как таковой, психологии борьбы сомы и плазмы в душе человека). Но эта трагедия (и преступление) самой индивидуальной жизни вложена в потенцирующую форму трагедии венца-власти (властитель, царь, увенчанный — предел и торжество индивидуальности, венец ее, реализующий все ее возможности); и здесь все поступки Макбета определяются железной логикой всякого увенчания и всякой власти (враждебной смене), конститутивный момент ее — насилие, угнетение, ложь, трепет и страх подвластного и обратный, возвратный страх властителя перед подвластным. Это — надъюридическое преступление всякой власти. Это — первый глубинный план образов (ядро их); но трагедия индивидуальности и потенцирующей ее власти вложена в трагедию узурпатора, т. е. властителя-преступника (это уже юридическое преступление); здесь уже железная логика преступления (н е с л у ч а й н о г о преступления) и психология (в обычном смысле) преступника. Юридическое преступление (перед людьми и общественным строем) необходимо, чтобы раскрыть (эксплицировать), актуализовать (вызвать из глубин бессознательного) и конкретизовать глубинное преступление (потенциальную преступность) всякой самоутверждающейся индивидуальности, всякой рождающейся и умирающей жизни (другой жизни, жизни вечной, мы не знаем и только постулируем и

должны постулировать ее). Усмиренный законом человек, т. е. не преступник, volens-nolens принимает смену, резиньирует перед законом смены, его поступки определяются страхом, его мысль и слово подчинены цензуре сознания; он терпеливо дожидается смерти отца, искренне ее боится и оплакивает ее, искренне любит сына-наследника (и преемника) и искренне живет для сына; такой человек не годится в герои трагедии, он не актуализует глубин, скрытых за нормальным (т. е. обузданным и усмиренным) ходом жизни, не может раскрыть внутриатомных противоречий жизни. Существенная формообразующая роль преступления в литературе (особенно наглядно у Достоевского). Поэтому трагедия (и преступление) всякой власти (т. е. и самой законнейшей) раскрывается на образе узурпатора (преступного властителя). Это — второй план образов Шекспира. Далее идет третий план, конкретизующий и актуализующий образы уже в разрезе его исторической современности (этот план полон намеков и аллюзий); этот план непосредственно сливается, переходит в орнамент (всякие фиктивные, нарисованные и барельефные, не несущие никакой тяжести колонны, фиктивные окна, ложное, не соответствующее действительному движению архитектурных масс, движение орнаментальных линий и т. п.), смягчающий и вуалирующий соотношение сил и движение основных архитектурных форм. [В новых драмах, наприм⟨ер⟩, драмах Ибсена, все дело в орнаменте (почти злободневном к тому же), налепленном на картонный, бутафорский и лишенный всякой архитектурной сложности каркас.] Шекспир — драматург первого (но не переднего) глубинного плана. Поэтому он мог брать любые сюжеты, любых времен и народов, мог переделывать любые произведения, лишь бы они были хотя бы отдаленно связаны с основным топографическим фондом народных образов; он актуализовал этот фонд; Шекспир космичен, пределен и топографичен; поэтому его образы — топографичные по природе своей — способны развить такую необычайную силу и жизненность в топографическом и сплошь проакцентуированном пространстве сцены. [Наша сцена — пустой ящик без топографии и акцентов, нейтральный ящик; в нем могут жить только образы второго и третьего плана, жить мелкой, жидкой, далекой от всяких пределов жизнью, на этой

сцене можно только суетиться, но не существенно двигаться(;) вперед, назад, вверх и вниз — только практически осмыслены вещами, так, а не иначе поставленными. Ее пустоту и безакцентность приходится загромождать натуралистическими декорациями, реквизитами и аксессуарами.]

Все существенное у Шекспира может быть до конца осмыслено только в первом (топографическом) плане. Здесь осмысливается то, что у Макбета нет ни отца, ни детей (переход из второго плана в первый), что он довлеет себе; здесь осмысливается и мотив «нерожденного женщиной» (Кесарева сечения) и др.

Другие стороны той же проблемы в «Короле Лире». Самый сюжет замечателен: передача наследства при жизни, умереть до смерти, подглядеть свою собственную посмертную судьбу, произвольная (а не добровольная) преждевременная смена (своего рода самоубийство), наивное неверие в то, что дети-наследники по природе своей убийцы отца (почему здесь дочери, восполненные сыновьями в параллельной истории Глостера), попытка проверить это; испытывая их «благодарность» (наивно веруя в истинность поверхностной подцензурной логики чувств, мыслей, слов, в подцензурную, хотя бы и искреннюю, любовь и уважение, пиетет к отцу детей, подцензурную преданность и пиетет подданных), он сам дает им в руки оружие для убийства. Ослепленный властью царя и отца, он всерьез принимает созданную собственной же властью и устрашением подцензурную ложь детей и подданных; он проверяет незыблемость поверхностной (внешней) подцензурной иерархии, проверяет официальную ложь мира (дети и подданные любят и уважают царя и отца, облагодетельствованный благодарен благодетелю и т. п. официальные истины); он терпит крушение, мир выворачивается на изнанку, он впервые коснулся подлинной реальности мира, жизни и человека. Проблема венца и властителя здесь глубже, мудрее и сложнее раскрыта, она здесь менее однотонна, чем в «Макбете», здесь все проникнуто народной амбивалентной мудростью сатурналий и карнавала. Тема безумия.

Другие стороны той же проблемы в «Цезаре» и в хрониках. Но исключительна сложность ее постановки в «Гамлете». Ложная игра сил в орнаменте здесь глубоко завуалировала действительное движение основных архитектурных масс. Это — сдвинутый,

смещенный «Царь Эдип»: Креонт (если бы он был братом Лая) убил отца Эдипа и женился на его матери; что делать Эдипу, который знает, что потенциальный, подлинный, убийца по природе — он; вместо него убил другой; мститель здесь оказывается убийцей-соперником (сопоставление с Достоевским: кто из братьев действительно хотел убить и кто действительно убил). Месть за отца оказалась бы на самом деле просто устранением соперника: не ты должен был убить и наследовать, а я. Измена матери. Офелия оказывается потенциальной заместительницей матери на кровосмесительном ложе (в образе женщины мать и любовница слиты, одно и то же лоно и рождает и оплодотворяется в coitus'e). Гамлет не принимает отцеубийственной роли наследника. Убив Клавдия (который тоже ведь разыгрывает любящего отца), Гамлет должен погибнуть и сам, как соубийца (потенциальный). Преступление заложено в самую сущность самоутверждающейся жизни, и, живя, нельзя не запутаться в нем. Как и Лир, Гамлет соприкоснулся с подлинной реальностью мира, жизни и человека; вся система официального добра, правды, пиетета, любви, дружбы и пр. — рухнула. Глубоко наивно сводить все это к психологии нерешительного, заеденного рефлексией или чрезмерно щепетильного человека. Сместились и слились верх и низ, перед и зад, лицо и изнанка, но это раскрывается в однотонном трагическом плане. Такова жизнь. Она преступна по своей природе, если ее утверждать, если упорствовать в ней, если осуществлять ее кровавые задачи и настаивать на своих правах, следовало бы покончить самоубийством, но и смерть сомнительна. Но и здесь время от времени звучат освобождающие тона сатурналий и карнавала. [Для идеолога последних четырех веков европейской культуры характерна смесь детской наивности с лукавым шарлатанством, иногда к этому присоединяется своеобразная духовная одержимость. Любить и жалеть одинокое и покинутое, наивно-жалкое бытие и с беспощадной и бесстрашной трезвостью всматриваться в окружающую его холодную пустоту.]

Влияние народной хвалы и народной площадной рекламы на жанр «о собственных произведениях» (рекламирование продукции) и вообще на формы официальной однотонной хвалы.

Основные перипетии как в «Царе Эдипе», так и в «Гамлете» определяются выяснением вопроса, кто же убил; необходимо

найти убийцу, чтобы спасти Данию от несчастья (чумы); тень отца соответствует оракулу.

К «Макбету»

«fair is foul and foul is fair» (прекрасное — дурно, а дурное — прекрасно). (Действ. I, сцена I, заключительное двустишие — первая его строка — ведьм).

Боденштедт замечает, что слово «bloody» (кровавый) встречается почти на каждой странице «Макбета».

Сцена 3 (диалог ведьм): 1-ая ведьма: где ты была, сестра? 2 ведьма: душила свиней. 3 в⟨едьма⟩: сестра, откуда ты? 1 в⟨едьма⟩: у жены моряка были каштаны в переднике, она чавкала (mounch'd), чавкала, чавкала. — «Дай мне», — сказала я. — «Убирайся, ведьма», — крикнула туша, откормленная огузком. Муж ее отплыл в Алеппо капитаном Тигра, а я поплыву бесхвостой крысой за ним в решете. Поплыву, поплыву, поплыву! ...Я иссушу его, как былинку; сон не отяготит его век ни днем, ни ночью. Будет он жить проклятым человеком. Девятью девять недель будет он чахнуть, хиреть и томиться .... Смотрите, что у меня!..... Большой палец матроса, утонувшего, когда он возвращался домой. ......Все три: Рука в руку, роковые сестры, что разносят гибель по земле и по морю. Кружитесь, кружитесь! Трижды тебе и трижды мне и трижды еще, чтобы вышло девять...

Макбет, входя, говорит (та же 3-я сц.): «So foul and fair a day I have not seen» (такого плохого и прекрасного дня я никогда не видал).

Сц. 4: Кавдорский тан, по словам Малькольма, умер спокойно «as one that has been studied in his death» (как человек, который изучил смерть). Изучение уничтожает страх.

Сц. 4: Слова Дункана: «я начал тебя садить и буду работать, чтоб ты пополнел от роста» (обращение к Макбету).

Слова Банко в ответ на объятия Дункана: «если я выросту здесь (т. е. на груди Дункана), то жатва будет ваша».

Слова Дункана: «моя полная радость, своевольничая от избытка, хочет скрыться под каплями печали» (амбивалентность).

Его же слова о Макбете: «in his commendation I am fed. It is a banquet to me» (хваля его, я питаюсь; это пир для меня).

Непристойные шутки привратника (шута) в 1-ой сц. II-го действия непосредственно следуют за трагической сценой

убийства Дункана; это — надгробные шутки. В «Ромео и Джульете» после мнимой смерти Джульеты в ее комнате появляются музыканты и шутят в присутствии тела умершей.

lie — лгать и lie — лежать; у Шекспира обычная игра слов с этими омонимами.

Действие III, сц. 4: слова Макбета к призраку Банко: во избежание восстания мертвецов из могил, он желает им быть исклеванными коршунами и орлами, которые, скрыв в себе их тела, сделаются для них как бы надгробными монументами.

Д. IV, сц. 3: Малькольм: «I should pour the sweet milk of concord into hell» (я вылил бы сладкое молоко мира в ад).

Там же Макдуф о благочестии матери Малькольма: «She died every day she lived» (она умирала каждый день, пока жила).

Макбет занимает место живого (как он думает) тана Кавдорского. «Но тан Кавдора жив!.. зачем же облекаете меня в чужую вы одежду?»

Он хотел бы, чтобы венец достался ему без его активности (неизбежно преступной). По поводу устранения Малькольма (как законного наследника) он говорит:

Поступков злых невольно глаз боится... (Иван Карамазов)
Но если б мог поступок сам свершиться!

Призрак Банко занимает место Макбета на пиру. Через всю трагедию проходит борьба живого с мертвыми, чье место в жизни занимает живой.

В образах (сравнениях, метафорах и др.) Шекспира всегда даны оба полюса — и ад и рай, ангелы и демоны, и земля и небо, жизнь и смерть, и верх и низ (они амбивалентны тематически, но не по тону); они топографичны; они космичны, в их игру вовлекаются все стихии мира, вся вселенная. Образ у Шекспира всегда чувствует под собою ад, а над собою — небо (т. е. действительную топографию сцены), он глубоко топографичен и пределен. Сравнения его или материализуют-отелеснивают (телесная топография) или окосмичивают (мировая топография) явление, раздвигают его до пределов мира, от полюса до полюса, игру их сводят к игре стихий (как у

Эсхила), все малое они раздвигают до большого, предельного (в отличие от сравнений, где оба члена одинакового размера). Примеры:

М а к д у ф: Вставайте все! стряхните ваш
На *смерть похожий сон*: здесь перед вами
Сон смерти настоящей! Образ верный
Последнего суда! — Малькольм и Банко!
Зову я вас, как *мертвых из могил*,
Чтоб с лицами, *страшнейшими чем лица*
У Мертвецов, явились вы сюда
Смотреть на этот ужас! («Макбет» Д. II, сц. 1).

М а к б е т: О, если б *умер*
За час я перед этим — встретил я
Тогда бы *смерть* с *восторгом!..* Что же верно,
Что свято после этого? *Весь мир*
Один обман!.. (там же)

Л е д и М а к б е т:
Приди, о ночь! — обволоки себя
Чернейшей *адской мглой*, чтоб острый нож
Мой не видал готового удара
И чтоб прорвать завесу тьмы не мог
Небесный свод внезапным громким криком:
«Остановись!..» (Д. I, сц. 5).

М а к б е т: ...Смерть его
Должна наполнить громким звуком трубы
Архангелов, чтобы проклясть *навек*
Презренного убийцу! Состраданье
На крыльях урагана, как младенец,
Вскочивший на ретивого коня,
Иль *херувим*, несущийся по вихрю,
Поступок бросит страшный мой в глаза
Вселенной всей и сделает, что *слезы*,
Пролившись хлябью волн, в себе потопят
Тот *вихрь* и *ураган!..* (Д. I, сц. 7).

М а к б е т: Теперь *полмира*
Объято сном, как *смертью*; злые грезы
Тревожат сон людей....
...Не выдай же, *земля*,
Моих шагов, куда бы их направить
Ни вздумал я!.. Не возопите, *камни*.
От ужаса...........
Будь глух, Дункан! не слушай этот звон,
В *рай* или в *ад* тебя отправит он!... (Д. II, сц. 1).

Леди Макбет говорит, что она сама бы убила Дункана, если бы во сне он не был так похож на ее о т ц а.

Бывают эпохи, когда дети угнетают и убивают отцов (ренессанс, наша), и эпохи, когда, наоборот, отцы угнетают и умерщвляют детей (все авторитарные эпохи).

Через всю трагедию проходит также игра: жизнь — с о н — смерть.

Макбет в Д. V, сц. 3 предлагает врачу вылечить государство и сунуть нос в мочу государства.

М а к б е т: Поздней бы должно
Ей умереть! Для этаких известий
Всегда найдется время! — Завтра, завтра!..
Все завтра без конца, и так плетется,
Чуть видным шагом, время до минуты,
Когда сказать придется нам: «прощай»
Всему, что было — и глупцы не видят,
Что все, чем занимались мы вчера,
Служило только факелом, светившим
В пути к могиле нам!.. Прочь, глупый факел!..
Довольно ты горел! Вся наша жизнь —
Пустая тень! актер, что корчит рожи
На гаерских подмостках!.. Минет час
И нет его! Жизнь — сказка, что бормочет
Глупец другим глупцам!.. Из всех он сил
Старается занять их, иль встревожить.
И ничего в конце не выйдет, кроме
Глупейших пустяков. (Д. V, сц. 5).

Эти и подобные обобщения касаются не только жизни преступника, а всякой человеческой жизни.

В известной мере «Макбета» можно назвать и трагедией страха (страха, свойственного всему живому). Нет обеспеченности в жизни, нет спокойного (и вечного) обладания. Всякая активность преступна (в пределе это всегда убийство). Идеал — внутриутробное состояние.

К «Отелло».

Ночь с адом створится,
Чтоб мог *на свет* скорее он (план Яго) *родиться.* (Д. I, сц. 3).

В разговоре Дездемоны с Яго о женщинах Яго дает образ женщины в духе готического реализма (но без положительного полюса). Снижающие сравнения в речи Яго. «Кажется губы с руками опять складываются в поцелуй». «Желаю твоим пальцам (Кассио в момент свидания с Дездемоной, подозревая поцелуй — губы и руки) быть клистирными наконечниками» (Д. II, сц. 1).

Отелло: Как я дивлюсь, как счастлив я, что вижу
Тебя уж здесь!.. Блаженство моих дней!..
Когда б всегда нас ждал, за бурным вихрем,
Такой покой — пусть пробудил бы *ветер*
Смерть яростью! пусть мой корабль взлетал бы
До облаков! пусть *до вершин Олимпа*
Плескали б *хляби вод* и вновь свергались
До глубины, на столько же далекой
От *неба* как и *ад!..* О, если б *смерть*
Пришла теперь сразить меня — сказал бы
Я ей в *лицо*, что *умираю* в *самый*
Блаженный миг!.. (Д. II, сц. 1).

Яго говорит о том, что англичанин перепьет всякого (амбивалентная хвала). (Д. II, сц. 3.)

Снижающие шутки музыкантов в начале III^го^ действия: место духовым инструментам под хвостом.

В речах трагических (высоких) героев (наприм⟨ер⟩, Отелло) преобладают образы космической топографии (земля, небо, ад,

рай, жизнь, смерть, ангел, демон, стихии); в речах же шутов (привратник в «Макбете») и таких героев, как Яго, преобладают образы телесной топографии (лицо — зад, совокупление, зверь о двух спинах, еда, питье, постель, испражнение и т. п.), т. е. снижающие образы.

Проблема ж е с т а в Шекспировском театре. На сцене, топографичность которой ощущается, жест неизбежно сохраняет какую-то степень топографичности (символичности), так сказать, показывает на верх и низ, на небо и землю (как при клятвах, вообще при ритуальных жестах), экспрессивный (в нашем смысле) психологический жест вписан в оправу топографического жеста (ведь и слова облекают переживания героя в топографические образы, а не в поясняющие сравнения в новом духе); ведь и комната (дворец, улица и т. п.), в которой действует, жестикулирует герой, не бытовая комната (дворец, улица), ведь она вписана в оправу топографической сцены, она на земле, под нею ад, над ней небо, действие и жест, совершаясь в комнате, совершаются одновременно в топографически понятой вселенной, герой все время движется между небом и адом, между жизнью и смертью, у могилы. Бытовая реалистическая декорация стирает все следы топографичности, в ее условиях шекспировский жест вырождается, а словесные топографические образы начинают звучать почти комически. Топографический жест особенно ясен в комическом (смеховом) театре и до сих пор еще жив в балагане и на цирковой арене (в ином плане — в церкви); спуск комических героев в преисподнюю.

В топографических сравнениях и образах Шекспира мы прощупываем логику клятв, проклятий, ругательств, заклинаний, благословений.

О т е л л о: Когда ее
Ты оболгал!.. Когда такую пытку
Зажег во мне — так не молись же больше!
Забудь *на век*, что совесть есть в сердцах!
Твори дела, каких *страшней* и *хуже*
На свете нет! Как *горы* громозди
Ряд ужасов! Заставь заплакать *небо*
И вздрогнуть *шар земной!* — Ты не прибавишь

Ни атома к жестокому проклятью,
Какое ждет тебя! (Д. III, сц. 3).

О т е л л о: О, для чего не сорок тысяч жизней
Дано мерзавцу этому! — одной,
Чтоб мстить ему, мне мало!.. Правда все!..
Сомнений нет! *Взгляни сюда: подул* Заклинающий жест
На воздух я — исчезла с этим вздохом
Моя любовь! Месть черную зову я
Из *адских недр*! Пусть свой *венец* и *трон*
Любовь отдаст неукротимой злобе!
Грудь разорвись!.. Гнетешь меня ты ядом
Змеиных жал!.. (Там же)

Э м и л и я: Не в год, не в два узнаем
Мужчину мы! Ведь мы для них лишь корм!
Готовы съесть они нас с голодухи,
А сыты раз — так палец в рот и вон! (Д. III, сц. 4).

О т е л л о: О, дьявол! Если б стала
Беременной земля от этих слез,
То каждою слезинкой в ней бы *зачат*
Был крокодил! (Д. IV, сц. 1).

О т е л л о: Что сделала? — *На небе* отвратят
От дел таких лицо! Луна сокроет
От них свой взгляд!.......... (Д. IV, сц. 2).

О т е л л о: Преддверница, что занимаешь должность
Обратную со стражем *райских врат* —
Стоишь у *адской двери* ты... (к Эмилии) (там же)

О т е л л о: О пытки час! час мук невыразимых!
Покрылись тьмой и *солнце* и *луна*
В глазах моих!.. Дрожит весь *мир*!.. Готов
От ужаса *распасться* он *в обломки*! (Д. V, сц. 2).

О т е л л о: Сюда, сюда, *рой демонов*! гоните
Меня от глаз *небесной* чистоты!..

Пусть буду *я развеян бурным вихрем*!
В *поток огня* низвергните мой прах!
Туда, туда! в *поток горящей серы*!
Где *дым* и *смрад*... Мертва ты Десдемона!
Мертва!.. мертва!.. О!.. (Д. V, сц. 2).

Трагедия необеспеченности, сомнения, страха возможности (возможность, отравляющая действительность; доверие-недоверие к человеческой природе).

Рождение и формирование нашего экспрессивно-психологического индивидуального жеста. Он развивался по мере потускнения и стирания топографических координат действия и жеста, по мере превращения словесных топографических образов в условные речевые штампы (с соответствующей модерацией их, смягчением). Ставший речевым штампом словесный топографический образ утрачивает всякую связь с конкретным топографическим жестом и даже с самым представлением о таком жесте; еще раньше утрачивается амбивалентность образа и жеста (штампы топографического верха живут в официальных, высоких пластах речи, а связанные с ними выражения топографического низа сохраняются только в фамильярных пластах). Например, «на небе отвратят от дел таких лицо» — здесь двойной топографический образ (что весьма обычно): небо — космический верх и лицо — телесно-топографический верх; «отвратить лицо», «отвернуться от человека» — один из наиболее устойчивых топографических жестов (живущий еще и поныне); ему соответствует жест показывания зада (или предложение поцеловать в зад) или смягченный жест — повернуться спиной. Жест телесного низа жив до сих пор в фамильярном общении, особенно в форме показывания кукиша (т. е. фалла, телесного низа); в официальном же быту сохранилось только требование «вежливости» — не садиться спиной к другому человеку (т. е. не отвращать от него лица, не показывать ему зада); но в высоких официальных сферах речи сохранился отрешенный от жеста (и даже от всякого представления о жесте) речевой штамп «отвратить лицо», «отвернуться». Нужно вообще сказать, что в низших пластах фамильярного общения еще живы и ярки топографические жесты телесного нива, и потому

эти пласты представляют громадный научный интерес. Их же высокие амбивалентные дополнения остались лишь в обедненной и редуцированной форме речевых штампов официальной речи. У Шекспира словесные топографические образы и жесты распределены между героями и персонажами высокого и низкого (шутовского) плана и иногда между разными состояниями одного и того же героя, переходящего из одного плана в другой. Так, топография космического (и отчасти телесного) верха господствует в речах и жестах Отелло, Дездемоны, Кассио, — топография же телесного низа у Яго, Эмилии и, конечно, у шутов. Но когда Отелло охвачен «безумием» ревности (традиционное прохождение героя-солнца через фазу затмения и временной смерти-безумия), когда образ Дездемоны в его воображении переходит из высокого космического плана небесной чистоты, рая и ангела в план телесного низа — развратницы («ложь» и «лежание»), его речь (и его жесты) наводняется образами телесного низа и временами сближается с речью Яго. Мы наблюдаем это и у Лира в стадии «безумия», где он переходит на роль короля-шута. Особенно интересно проследить это на образе Гамлета: в состоянии фиктивного безумия мир раскрывается для него в аспекте телесного низа, образы которого сочетаются в его речах с сохраняющимися образами высокой топографии (восстановление амбивалентности).

Поблекли и стерлись топографические координаты действия, слова и жеста, они оказались в плотном (непроницаемом) бытовом и отвлеченно-историческом плане, сквозь который перестали просвечивать пределы и полюсы мира. Сохраняющиеся топографические элементы (низы и верхи, переды и зады) становятся относительной и условной, неощущаемой формой. Действие, слово и жест получают практически-бытовое, сюжетно-прагматическое и отвлеченно-историческое (рациональное) осмысление, но главным и решающим становится их экспрессивное осмысление: они становятся выражением индивидуальной души, ее внутренних глубин. Если раньше жест воспринимался, «читался» экстенсивно в отношении к конкретным (и зримым) топографическим пределам и полюсам мира, между которыми он был простерт, вытянут (он показывал на небо или на землю, или под землю — в преисподнюю,

показывал перед или зад, благословлял или уничтожал, приобщал жизни или смерти; см. характеристику сюжета «Фауста» у Гете), если, читая его, наш глаз должен был двигаться от полюса к полюсу, от предела к пределу, чертя, вычерчивая топографическую линию, осевые координаты жеста и человека, локализуя действующего и жестикулирующего с его душою в целом мира, то теперь жест читается интенсивно, т. е. только в отношении к одной точке — самому говорящему, как более или менее глубокое выражение его индивидуальной души; самая же эта точка — говорящая жестом душа — не может быть локализована в целом мира, ибо нет (осевых) координат для ее локализации. Единственное направление жеста — к самому говорящему, место же самого говорящего в последнем целом мира непосредственно, зримо не определяется жестом (линия его ведет внутрь, в глубины глубин его индивидуальной души), если это последнее целое и предполагается, то оно опосредствовано сложным мыслительным процессом, рукой его не покажешь (что именно и делал топографический жест). Непосредственно и зримо локализуется и осмысливается жест и положение, место человека лишь в ближайшем целом — семейно-бытовом, жизненно-сюжетном, историческом; он в большинстве случаев далек от полюсов жизни и смерти (отодвинут от них обычным, благоустроенно-безопасным бытом штатского буржуазного человека 19[го] века). Типичность экспрессивного комнатного жеста, что-нибудь вроде дрожания руки, раскрывающей портсигар и достающей папиросу: типично именно сочетание бытовой практической осмысленности с индивидуальной внутренней экспрессивностью жеста, причем последняя, как всякая субъективность, раскрывается именно в нарушениях, отклонениях жеста от нормального (практически целесообразного, практического, технического) пути, в его торможениях и ошибках.

Эта внутренняя интенсивность индивидуальной души ищет новых интенсивных же координат в этом новом бесконечно осложненном, временно и пространственно относительном мире, предельная глубина внутреннего, говоря словами Августина, internum aeternum человека, у Достоевского снова оказывается на топографической мистерийной сцене (своеобразный

этап этого пути у Гоголя). За комнатами, улицами, площадями, несмотря на их сгущенную реалистическую типичность, снова сквозят (просвечивают) полюсы, пределы, координаты мира. Каждое действие, слово, жест исполнены напряженной п р е д е л ь н о с т и. При анализе топографических образов — мифических и народно-праздничных — все время учитывать воплощенный в них родовой страх и преодолевающий его смех.

Гнусливый голос н е а п о л и т а н с к и х инструментов в «Отелло» (Д. III, сц. 1) — аллюзия шута на с и ф и л и с.

W r e t c h — «девчонка» — бранное для женщины — слово употребляется одновременно в уменьшительно-ласкательном смысле.

«Have you scored me» — дословно — «так вы меня сосчитали» — значит — покончили со мной, схоронили меня.

Комната Раскольникова, такая типичная петербургская комната в таком типичнейшем петербургском доме, — это — гроб, в котором Раскольников проходит через фазу смерти, чтобы возродиться обновленным. Сенная площадь, улицы — все это — арена борьбы бога с дьяволом в душе человека; каждое слово, каждая мысль соотнесены с пределами, с адом и раем, с жизнью и смертью. Но характерно, что жизнь и смерть здесь даны исключительно во внутреннем плане, касаются только души, физическая гибель никому (из главных героев) не угрожает, борьбы между жизнью и смертью в земном плане здесь вовсе нет; живут герои в мире вполне безопасном. Но как проблемны эти полюсы и координаты, определяя человека, они сами нуждаются в определении, они сами втянуты в борьбу (требуются какие-то координаты координат).

И м я и п р о з в и щ е. Для имени характерна неосознанность его этимона; корни имен не принадлежат к живым языкам и значение их не может ощущаться. Расшифровки греческих или древнееврейских (реже — старославянских) корней имени дают однотонные и односмысленные п р о с л а в л я ю щ и е характеристики («мужественный», «победитель», «славный» и т. п.). Но, конечно, не этим значением определяется выбор и эмоционально-смысловая окраска имени, а характером того святого, который освятил и канонизовал это имя, или того лица (отца, деда, вообще предка, друга, исторического деятеля),

в честь или в память которого выбрано данное имя (самый выбор чаще всего определялся по святцам датой р о ж д е н и я; см. замечательный по глубине амбивалентный образ выбора имени для р о ж д е н н о г о человека у Гоголя, «Шинель»). Имя может получить эмоционально-смысловую окраску независимо от всего этого по своему звуковому образу («красивое» имя), обычно по сходству с какими-либо звуковыми образами родного языка (иногда, наоборот, иностранного). По звуковому сходству с каким-либо словом родного языка имя может получить характер прозвища, переродиться в прозвище (например, имя Акакий («какать») связано но звуку с образом материально-телесного низа (испражнения), также Хоздазад). См. имена Видоплясова, снижение имени (фамилии) в материально-телесный низ путем подбора соответствующей рифмы у Достоевского (недопустимость произвольного выбора имени). Все это — эмпирика имени, она различна у разных народов, в разных культурах и исповеданиях, за которой встают более существенные философские проблемы имени. Собственное имя (человека, города, страны и т. п.) является наиболее глубоким и существенным выражением (по своей функции, конечно, а не по эмпирике своего конкретного происхождения) прославляющих, хвалебных, чисто благословляющих, увечняющих (увековечивающих) начал языка. Оно связано с рождением, началом, и благословляет на жизнь, и оно связано со смертью и приобщает памяти (в пределе — вечной памяти). Его сущность — благословение и хвала. С другой стороны⟨,⟩ имя выделяет, индивидуализует и одновременно приобщает к традиции (роду, истории), связывает, укореняет, приобщает индивидуальному же, но объемлющему целому рода, нации, истории, целому чисто положительному, чисто хвалебному, прославляемому (к божьему миру). Имя по сущности своей глубоко положительно, это — сама положительность, само утверждение (назвать — утвердить на веки вечные, закрепить в бытии на всегда, ему присуща тенденция к нестираемости, несмываемости, оно хочет быть врезанным как можно глубже, в возможно более твердый и прочный материал и т. п.), в нем нет ни грана отрицания, уничтожения, оговорки (особая сторона имени — это «я» в чужих устах, я для другого в положительном аспекте). Поэтому вокруг имени сосредоточиваются

все положительные, утверждающие, хвалебно-прославляющие формы языковой жизни (оно глубоко эпично, с другой стороны⟨,⟩ и эпос (также трагедия) не могут быть анонимными или псевдонимными или неисторичными, т. е. о заведомо вымышленном, типическом, только возможном лице, как роман). Если что-либо отрицается, должно быть уничтожено, то прежде всего нужно забыть, нужно вычеркнуть из списков бытия его имя. Так Август в своих «Gesta» не называет имен своих врагов, врагов народа и государства. Пока сохраняется имя (память), сохраняется (остается) в бытии именуемый, продолжает еще жить в нем. Поэтому так страшны всякие посягательства на имя (на «доброе имя», шутки с именем и т. п.). Отсюда и всякие виды табу, связанные с именем (вплоть до живого и в наши дни запрета «nomina sunt odiosa»). Это исключительное значение имени в жизни языка, как предельного хвалебно-прославляющего полюса этой жизни, определяет и объясняет такие явления, как локальные именные мифологемы (см. их пародирование у Рабле), как прославляющая игра с именами, лежащая в основе хвалебных од Пиндара, такие явления, как мистика имени и имен, как в той или иной степени мистически окрашенные философии имени, такие явления⟨,⟩ как имяславие и т. п.

В противоположность имени прозвище тяготеет к бранному, к проклинающему полюсу языковой жизни. Но подлинное прозвище (как и подлинное ругательство) амбивалентно, биполярно. Но преобладает в нем развенчивающий момент. Если именем зовут и призывают, то прозвищем скорее прогоняют, пускают его вслед, как ругательство. Оно возникает на границах памяти и забвения. Оно делает собственное нарицательным и нарицательное собственным. Оно по-особому связано с временем: оно фиксирует в нем момент смены и обновления, оно не увековечивает, а переплавляет, перерождает, это — «формула перехода». Оно, как и имя, связано с рождением и смертью, но оно их сближает и сливает, превращает колыбель в гроб и гроб в колыбель. Оно делает прозываемого определенным, исчерпанным, разгаданным и больше ненужным («пора на смену»). (Разгадывание прозвища в сказке приводит к гибели разгаданного.) Имя связано с топографическим верхом (оно записано на небесах, оно связано с лицом

человека); прозвище связано с топографическим низом, с задом, оно пишется на спине человека. Имя освящает, прозвище профанирует; имя официально — прозвище фамильярно. Прозвище в известном смысле типизует прозываемого, имя никогда не может типизовать; страх, мольба, преклонение, благоговение, пиетет и соответствующие им языковые и стилистические формы тяготеют к имени; имя серьезно и в отношении к нему всегда существует дистанция; ослабление дистанции есть уже начало перерождения имени в прозвище; поэтому словесные формы ласки, если в них есть момент интимности, а тем более фамильярности, не совместимы с именем: уменьшительно-ласкательные формы собственных имен есть уже выход имени в иную сферу языковой жизни, начало перерождения его в прозвище (-кличку); имя втягивается в зону контакта и перерождается в ней; подлинно интимная и фамильярная ласка пользуется не уменьшительными именами (в них сохраняется еще некоторая степень официальности и, следовательно, дистанция), а создает свои особые прозвища-клички (от названий предметов, частей тела и др.) в уменьш⟨ительной⟩ форме (амбивалентные) и очень часто пользуется для этого ругательствами. Имя эпично: в эпосе Гомера — только имена и к ним чисто прославляющие (утверждающие) постоянные эпитеты; в поэме «Война мышей и лягушек» — только прозвища с отчетливо осознанным этимоном (также в «Маргите»). Прозвище связано с настоящим и с зоной настоящего. В романе (и во всех профанирующих и работающих в зоне контакта жанрах) нет имен: здесь либо типические фамилии, либо фамилии прозвищного типа — Обломов, Раскольников и т. п., либо прямо прозвища — Лебезятников, Лужин, или аллюзии на действительные фамилии (Болконский, Друбецкой), этим им придается момент типичности и заведомой вымышленности; заведомо и открыто вымышленный персонаж не может иметь имени, ведь имя его приобретает оттенок чего-то типического, характерного, своеобразного, это уже не имя, а название персонажа. Во всех этих явлениях имя переходит в иные сферы языковой жизни, приобретает иные функции, начинает стремиться к пределу прозвища или названия (нарицательного). Момент отрицания, уничтожения, умерщвления в прозвище: оно метит в ахиллесову

пяту прозываемого. Оно не благословляет на жизнь и не приобщает к вечной памяти, но посылает в телесную могилу для переплавки и нового рождения, это как бы особый штемпель изношенности и брака.

Благословляющий и топографически высокий жест поэтической метафоры (вообще тропа), она приобщает к высшему, и она дистанциирована. Первофеномен поэтического слова — *имя*. Первофеномен слова прозаического — *прозвище*. Свойственная поэтическому слову тенденция к увековечиванию, прославлению, связь с памятью. Увековечивание имени, слава имени как основной центр прославляющих и увенчивающих энергий словесной жизни. Можно сказать грубо и упрощенно так: если слово лишено *непосредственных* практических коммуникативных целей, т. е. если оно не исчерпывается своей непосредственной службой действию, то ему остается только либо прославлять (хвалить), либо ругать (проклинать) мир и его явления.

Каждому слову официальной сферы соответствует слово-прозвище вульгарной фамильярной сферы.

Наша, европейская, теория литературы (поэтика) возникла и развивалась на очень узком и ограниченном материале литературных явлений. Она слагалась в эпохи стабилизации литературных форм и национальных литературных языков, в эпохи, когда большие события литературоной и языковой жизни — потрясения, кризисы, борьба и бури — были уже давно позади, когда самая память о них уже изгладилась, когда все уже утряслось и отстоялось, отстоялось, конечно, только в самых верхах официализованной литературы и языка. Место Аристотеля, Горация, Буало, позитивного литературоведения 19$^{\text{го}}$ в. Литературная жизнь таких эпох, как эллинизм, позднее Возрождение (конец ренессанса и начало барокко), не могла найти отражения в теории литературы. Она слагалась в эпохи преобладания поэзии (в официализованных верхах литературы), в эпохи, когда Шекспир был дикарем и варваром, Рабле и Сервантес — литературой для занимательного (легкого) чтения масс (и детей). Романтики (расширение ими пространственного и временного кругозора литературоведения очень значительно) по существу мало могли изменить это положение вещей. За порогом канонизованной

литературы с ее жанровой системой всегда, а особенно в такие эпохи, как эллинизм, позднее средневековье, раннее барокко, существует масса, так сказать, неприкаянных жанров (в большинстве своем мелких, но не только мелких). Это — либо обломки, либо зачатки. Взаимоотношения между ними своеобразны.

Вся, всё и все втягивались в сферу фамильярного общения. Разрушение иерархической дистанции в отношении мира и его явлений.

Итальянские поэты XIV века (современники Данте).

Фольгоре да Сан Джиминиано: народный простой язык (полемика с ученой поэзией), воспевал любовь, наряды, еду, напитки, любовь.

Чекко Анджольери: из биографических фактов характерна его ненависть к родителям и благочестивому укладу родного дома: его стихи насыщены радикальнейшим бунтарством, организующую роль в них играют проклятие и брань, отвращение ко всему официальному, ко всякому порядку. Бранные вызовы миру и всему человечеству (универсалиям): он все хотел бы спалить и уничтожить (карнавальным огнем). Его основные темы: женщины, кабак и кости. Традиции вагантов в его поэзии.

Еретическая культура итальянских городских коммун. В ней есть существенный момент внеофициальности. Громадная историческая роль этой еретической культуры. Высший (или — точнее — низший) предел этой еретической культуры — народная карнавальная площадь.

Данте о вульгарном языке в «Пире»: «Это — ячменный хлеб, которым будут насыщаться тысячи... Это будет новый свет, новое солнце, которое взойдет тогда, когда закатится старое. Оно будет светить тем, кто находится во мраке и в потемках, ибо старое им не светит».

В латинском трактате «Об итальянском языке» Данте исходит из различения языка «условного» (латинский) и живого народного. Он ставит, далее, вопрос, какой итальянский volgare нужно считать литературным или «высоким» (собственно «придворным») volgare: это язык, переработанный под влиянием сицилийской придворной традиции Гвидо Гвиничелли, Гвидо Кавальканти, Чино да Пистойя и им (Данте). Это — первый в Европе лингвистический трактат, и его тема: выбор языка,

взаимоориентация языков и диалектов. Определение языка истинного.

Вокруг каждого великого писателя создаются народные карнавальные легенды, переряживающие его в шута. Так, Пушкина эти легенды превращали в придворного шута Балакирева. Существует даже карнавальный Данте. Ряд анекдотов о нем: как он разбросал инструменты у кузнеца, перевиравшего его стихи, как он назвал «слоном» докучавшего ему почитателя. Ряд анекдотов изображает его саркастические ответы Кан Гранде (т. е. превращающие его в род шута при тиране). Многие анекдоты о Данте Поджио Браччьолини включил в свои «Фацетии».

Мотивы загробных хождении есть и у Лукиана, у Стация, у Овидия.

Слова Гейне из одного из его автобиографических произведений:

«Если, читатель, ты хочешь сетовать на разлад, то сетуй на то, что мир сам раскололся надвое. Ведь сердце поэта — центр мира, поэтому оно с воплем должно было разбиться в наши дни. Кто кичится тем, что его сердце остается цельным, тот признает, что у него прозаическое обособленное сердце. Через мое же сердце прошла великая трещина мира, и потому я знаю, что великие боги щедро одарили меня милостями перед другими людьми и удостоили меня мученического ореола поэта. Мир был цельным в древности и в средние века, тогда и поэты были с цельной душой. Но всякое подражание им в наше время — это ложь, которая ясна всякому здоровому взору и которая не может поэтому уйти от насмешки».

Гейне о своей юношеской драме «Ратклифф» пишет:

«На очаге честного Тома в „Ратклиффе" закипает уже великий „суповой вопрос", который ныне размешивает ложками тысяча плохих поваров и который ежедневно, накипая, бежит через край. Изумительный счастливчик-поэт, он видит дубовые леса, которые еще дремлют в желудях, и он ведет диалоги с поколениями, которые еще не родились».

«Лирическое интермеццо» Гейне. Оно было названо так, потому что было издано между двумя драмами («Альманзор» и «Ратклифф»). В письме к издателю (Дюммлеру в Берлин) он

характеризует их, как «крепкий цикл юмористических писем в народном духе».

В письме к Мозеру Гейне пишет: «Моя душа — гуттаперчевая, она часто растягивается до бесконечности, и часто сокращается до крошечных размеров». К теории фамильярного образа (сравнения); движение не к имени, а к прозвищу (ср. «Мою любовь, широкую, как море»).

В 1830 г. в Вандсбеке Гейне увлекается чтением «Тьера и милосердного господа-бога» (т. е. увлекается историей французской революции и библией). Здесь — профанирующая фамильяризация имен, превращающая их в прозвища.

Гейне на Гельголанде получил известие о революции 30^го^ года:

«То были солнечные лучи, завернутые в газетную бумагу, и они произвели в душе моей самый дикий пожар. Мне казалось, что я мог зажечь весь океан до Северного полюса тем огнем вдохновения и безумной радости, который пылал во мне...» (к теории фамильярного образа в зоне контакта).

Александр Дейч «Гейне»:

«Поистине хаотичность „Атты Тролля“ вполне оправдана подзаголовком „Сон в летнюю ночь“, где наряду с благовестом часовни звучит звон погремушек шутовского колпака:

> Это *мудрое безумье*!
> *Обезумевшая мудрость*!
> *Вздох предсмертный*, так внезапно
> Превращающийся в *хохот*!..

Недаром критики любят сравнивать эту сатиру Гейне с большими фантастическими комедиями Аристофана, а Брандес прямо утверждает, что со времен классической древности не рождалось еще поэта, обладавшего более сходным умом с Аристофаном, чем Гейне. «Глубина бесстыдства и полет лирики» — вот основные сходства сатирической поэзии Гейне и Аристофана, по мнению Брандеса.

Действительно, силою своей фантазии Гейне, подобно Аристофану, выворачивает мир наизнанку, смешивает границы логичного с нелогичным. Гейне

пользуется романтикой как оружием, но это не мешает ему сокрушать эту романтику, взрывать ее изнутри. Поэтому удары, нанесенные Аттой Троллем, достались и немецкому либерализму, и мелкобуржуазному радикализму, и «политической поэзии», и тевтонствующей глупости — но заодно и романтике. (Стр. 167).

Роль оксюморных словосочетании (однопланных и двухпланных) в поэзии Гейне.

Проблема комической фантастики (проблема «мениппевой сатиры»). В предисловии к «Германии» Гейне говорит, что звон погремушек юмора кое-где сглаживает серьезные тона, а фиговые листки, прикрывавшие наготу кое-каких мыслей, в нетерпении сорваны поэтом.

Heinrich Heines Briefwechsel hg. von Friedrich Hirth, München, 1914–1920, Bd. 1–3.

G. Karpeles. Heinrich Heines Memoiren. Berlin, 1909.

Herbert Eulenberg. Heinrich Heines Memoiren. Berlin. (Это — сборники автобиографических материалов).

Сатиры. Перевод и вступительная статья Юрия Тынянова. Л., 1927.

«Германия». Перевод Ю. Тынянова. «Звезда» 1931 г. кн. 10.

Замечательное высказывание Данте в его «Пире»:

«Ах, если бы владыка вселенной устроил так, чтобы и другие не были передо мною виноваты, и я не терпел кары несправедливой, кары изгнания и бедности! Ибо было угодно гражданам прекраснейшей и славнейшей дочери Рима, Флоренции, исторгнуть меня из сладчайшего ее лона, где я родился и был вскормлен, пока не достиг вершины своей жизни, и где я хочу от всего сердца с миром для нее успокоить усталый дух свой и окончить дни, мне отмеренные. И пошел я странником по всем почти городам и весям, где говорят на нашем языке, чуть не нищенствуя, показывая против своего желания следы ударов фортуны, которые очень часто и несправедливо ставят в вину потерпевшему. Поистине стал я кораблем без ветрил и без руля, которого противные ветры, раздуваемые горестной нуждой, гонят к разным берегам, устьям и гаваням. И казался я низким взору многих, которые, быть может, по некоей молве обо мне представляют меня другим. В мнении этих людей не только

была унижена личность моя, но потеряли цену и творения мои, как уже написанные, так и предстоящие. Причина этого (не только в отношении меня, но и в отношении всех), чтобы указать ее здесь вкратце, заключается в том, что слава, когда приходит издалека, раздувает заслуги выше действительных размеров, а присутствие уменьшает их больше, чем по справедливости следует». (Цитирую по А. К. Дживелегову «Данте»).

Heines Werke in zehn Bänden Insel-Verlag 1910–1915.

Семитомное издание Ernst Elster (Leipzig 1887–1890 и посл. изд. 1916).

Площадь св. Марка в Венеции. Эта площадь тесна. Между статуей (медной) св. Федора и крылатым львом св. Марка — место вольности: здесь можно было играть в кости и в другие запрещенные игры.

Любовь Фридриха Великого к застольным беседам (в «Сан-Суси»).

Галилей читал лекции по топографии дантовского ада, измерил форму адской воронки, пользуясь геометрическими и архитектурно-механическими категориями (эта работа по поручению флорентийской академии художеств в 1584 г.).

Исключительная любовь Галилея к комическому, притом к гротескному. Особенно он ценил Франческо Берни и Руццанте (Анджело Беалько). Комические хвалы Берни (блазоны), создавшие целую школу, представители которой прославляли сифилис, штаны, слюну, различные блюда (колбасу) и овощи. Сам Берни прославил чуму (болезнь). Подражая Берни, Галилей сочинил в 1589 г. шуточное стихотворение на тему о тоге (профессорской).

Руццанте — автор деревенских комедий. В 1604 г. Галилей вместе со Спинелли написал в стиле Руццанте диалог о новой звезде (беседа двух пастухов). Высмеивание схоластических противников и изложение в шаржированном виде только еще зарождавшихся идей Коперника.

Диалог Антонио Франческо Дони «Мраморы» (1582 г.). Здесь во втором диалоге коперниканскую систему защищает шутник (шут) Карафулла, пользующийся самыми шутовскими и нелепыми аргументами. Интересна эта фигура шута, выступающего с пропагандой новых революционных идей в науке. Комический

элемент у Бруно. Николай Кузанский и представитель народа и площади, как протагонист его диалогов.

Высвобождение движения из аристотелевской иерархической системы мира, релятивизация движения, предполагающая релятивизацию центра мира.

Слияние хвалы и брани, двутонность слова и образа, — решающий (определяющий) стилистический фактор. Во всех официальных системах литературы и во всякой (в какой бы то ни было мере) официализованной речи хвала и брань разъединены и противопоставлены. Чем дальше от последнего целого, чем ближе к сфере частного и временного, тем дальше от слияния хвалы и брани.

К анализу «Короля Лира».

Значение мотива безумия. Соломенный венец и соломенный скипетр Лира.

«Смелое сочетание сумасшедшего человека с человеком правды и милости принадлежит к одному из тех чудес поэзии, какие можно найти только в Шекспире» (А. Л. Соколовский, т. I, стр. 247).

Мотив незаконного сына (не устроенного официальным порядком, не имеющего законного отцовства).

[Простая и просто любящая душа, не зараженная софизмами теодицеи, в минуты абсолютного бескорыстия и непричастности поднимается до суда над миром, над бытием и виновником бытия. Эти минуты редки, потому что человеческое сознание подкуплено бытием. Добро этой судящей души лишено всякого положительного содержания, оно все сводится только к осуждению бытия, к отвращению. Это голос небытия, судящий бытие, в нем самом нет ни грана бытия, ибо бытие все отравлено ложью. Но бытие, раз возникнув, неискупимо, неизгладимо, неуничтожимо; нарушенную абсолютную чистоту и покой небытия нельзя восстановить. Ни искупления, ни нирваны. Не дано измерить страдания (оно доступно лишь в чистой форме; наркоз).

Новый аспект правды. Она никого не осуждает, не разоблачает, не унижает, не отнимает, не уменьшает, ничего не требует, в ней нет ни грана насилия и серьезности, она только сияет и улыбается, хотя она и полна милующей жалости. Она — абсолютная доброта. Элементы насилия и шарлатанства.

Физическая жизнь с любовью вступает в новую сферу бытия. Жизнь получает признание извне, вне себя. Проблема бессмертия. Ад как жизнь вне любви.]

...Вперед тебе
Я больше не отец!.. Навеки будешь
Ты мне чужой! Последний варвар, Скиф
Иль людоед, что жадно рвет зубами
Труп собственного сына — встретит больше
В моей душе участья и любви,
Чем ты, когда-то бывшая родной
Мне дочерью!.. (Д. I, сц. 1).

К теории романа. Обзор старейших теорий романа (Юэ и др.), любовь, частные безымянные сферы истории, роль женщин в истории, восприятие прошлого на уровне современности.

Изучение пространственно-временной топографии (хронотопа) мира в литературе. Основные значащие места этой топографии. Художественное значение человек, его поступок, его слово и его жест приобретают только, когда он находится в одном из этих мест. За всяким реальным бытовым местом должно просвечивать его топографическое место, чтобы оно могло стать ареной существенного художественно-значимого события, оно должно быть вписано в топографическое пространство, должно быть соотнесено с координатами мира. Наш понимающий глаз совершает сложное движение от полюса к полюсу, проходящее и через точку говорящего и действующего. В игру вовлекается весь мир; искусство структурно (в малом повторяется большое). Город, улица, площадь, дом, комната, ложе (кровать, диван), сидение, порог (дверь, лестница). Проблема порога у Достоевского. Schwellendialog (немцы вообще терминологичны, им присуща тенденция каждое слово превращать в термин, т. е. начисто обессиливать его, французам⟨,⟩ напротив⟨,⟩ свойственна тенденция к имени, даже в термине они пробуждают его метафоричность и его стилистическую окраску). В области телесной топографии порогу соответствует зона plexus solaris (зона смеха, агонии, родовых спазм, рыдания, потуг при испражнении), зона кризиса. Всякое движение в пространстве,

всякое перемещение (всего человека, руки при жестикуляции), кроме своего реального, сюжетного и бытового осмысления (переход от постели к столу, движение к двери, вставание, переход из одной комнаты в другую и т. п.), имеет всегда определенное топографическое (иерархически окрашенное) осмысление, это — перемещение из одной топографической точки в другую (герой или приближается к рампе, или к заднему плану, приближается к аду или к раю, к порогу и т. п.), определяемое топографической структурой сцены и литературного пространства (даже в быту вставание, выступление вперед или отход назад, слова, произносимые при входе или при выходе, у двери, на пороге, прощание у порога и т. п.). Этим определяется двойная логика всякого движения и всякого места (всякое движение есть *перемещение* топографически полярное). Какие сцены разыгрываются у Достоевского *на пороге* (у двери, на лестнице, в передней); особое значение у него всякого *появления*, *прихода* (неожиданного, эксцентричного, т. е. оправданного не прагматикой сюжета и быта, а чисто топографически). Во всяком сюжете есть реальная прагматика и топографическая схема. Стол — алтарь — могила. Момент увенчания и развенчания в топографической схеме сюжета (отсюда верх и низ, перед и зад). Передний план, задний план, председатель и т. п. топографически-иерархические слова и выражения. Значение слов перед уходом. Сцены на пороге в «Идиоте» (ожидание — диалог со швейцаром в швейцарской в ожидании генерала, первое знакомство с Настасьей Филипповной на пороге квартиры Иволгиных, покушение Рогожина и припадок, попытка самоубийства Ипполита на ступеньках террасы и др.). Мы все отлично ощущаем органичность выбора места (все это не могло бы происходить внутри комнаты). Поклон у порога Катерин⟨ы⟩ Ив⟨ановны⟩ Мите и др. связанные с этим события; последнее слово и дело человека перед уходом (завершающий жест). В связи с этим поставить проблему о границах сознания (сознательности) в художественном понимании (творческом и воспринимающем); попытки свести эту *засознательную* топографическую основу образа к мертвой традиции, к пережиткам. Здесь-то именно и происходит подлинная универсализация образа, отнесение его к целому мира, преодоление его внехудожест-

венной единичности и абстрактной общности (понятийности, экземплярности, типичности и т. п.). Индивидуализующая универсализация; она-то и нуждается в топографической схеме мира. В основе этой схемы лежит совершенно конкретная зримая модель мира. Если отмыслить эту топографичность, то от подлинной художественности образа ничего не останется. Современное художественное сознание опирается на эту топографическую схему образа и не может не опираться на нее, но само-то сознание (истолковывающее и рационализирующее) освещает сюжетно-прагматическую, характерологическую, психологическую, социальную, идеологическую стороны образа.

К значению народно-праздничных форм и фамильяризации. Оставаясь в пределах иерархически-стабилизованного официального мира, явление, вещь, человек не могут раскрыть своих новых сторон, не могут обновиться, в отношении их существуют неизменные дистанции: к ним не подойдешь ближе, не взглянешь на них с новой точки зрения; ценностная, иерархическая перспектива мира остается неизменной. Необходимо выйти за пределы этой системы, необходимо столкнуться с человеком и вещью во внеофициальном, внеиерархическом плане, вне обычной, серьезной, освященной колеи жизни. Народно-праздничные фамильяризующие формы и дают эту плоскость, дают право взглянуть на мир вне признанной правды, вне священного; праздники освящают профанацию: в этом своеобразная противоречивая природа народной стороны праздника, праздничное право народной площади, этого своеобразного утопического мира.

В эпохи великих переломов и переоценок, смены правд вся жизнь в известном смысле принимает карнавальный характер: границы официального мира сужаются, и сам он утрачивает свою строгость и уверенность, границы же площади расширяются, атмосфера ее начинает проникать повсюду (в эти эпохи наблюдается даже чрезвычайное расширение употребления речевых и жестикуляционных фамильярных форм: фамильярного «т ы», бранных выражений, ослабление всякого этикета, более фамильярное обращение детей с родителями и вообще взрослыми и т. п.). Характерны такие явления: Грозный, борясь с удельным феодализмом, с удельно-вотчинной правдой и святостью, ломая старые государственно-политические, социальные

и в известной мере моральные устои, не мог но подвергнуться существенному влиянию народно-праздничных площадных форм, форм осмеяния старой правды и старой власти со всей их системой травестий, иерархических перестановок (выворачиваний на изнанку), развенчаний и снижений; не порывая со звоном колоколов, он не мог обойтись и без звона шутовских бубенчиков; даже во внешней официальной стороне организации опричнины были элементы этих форм (вплоть до карнавальных атрибутов внешности, метла, например), внутренний же быт опричнины носил явно экстерриториальный карнавальный характер. Позже, в период стабилизации, опричнина не только была ликвидирована и официально дезавуирована, но проводилась борьба с самым духом ее, враждебным всякой стабилизации. Еще ярче все это в эпоху Петра: звон шутовских бубенчиков здесь совершенно заглушает колокольный звон (в отличие от Грозного, Петр к этому последнему не только равнодушен, но и враждебен). Дело не только в широчайшей культивации Петром форм праздника глупцов, развенчания и шуточные увенчания которого прямо вторгались в государственную жизнь (почти полное слияние шутейных и серьезных званий и власти), — новое зарождалось и проникало в жизнь сначала в потешном наряде, так в потешной форме внедрялась европейская военная организация и техника (это была не просто детская игра в войну, но в ней были элементы противопоставления и развенчания старой государственной армии, были элементы карнавальной экстерриториальности, аналогичные опричнине); и в дальнейшем ходе реформ ряд элементов их переплетался с элементами шутовского травестирования и развенчания (стрижка бород, переодевание в европейское платье, политес и др.); (использовались и русские бытовые формы домашних шутов и дур). Фамильяризация отношений, угнетение стариков молодежью. Восприятие реформ представителями старого мира и старой правды, как гибели богов, европейского — как шутовского; пробуждение эсхатологизма (во все эпохи расцвета эсхатологизма, сопутствующего всякой смене правд, происходит параллельное усиление народно-смеховых форм, как реактива). Борьба Грозного с иерархической окраской территории, обезличивание и фамильяризация ее (чтобы она могла стать

государственной). Раблезианское развенчание колоколов в бубенчики.

Все это к концу IV^ой^ гл. Там же о тяге к слиянию с толпой, не просто с народом, а с народом в его празднично-площадном аспекте. Любовь к площадному народному веселью Пушкина, Грибоедова и др. [Там же о том, почему классовый идеолог не может найти доступа к народному ядру. Социальный характер смеха, соборный смех (параллель к молитве всей церкви). Там же о незаражении ядом серьезности до конца, одержимостью серьезностью.] Сопоставление с народно-трагическими формами; проблема границ и смены (гибели индивидуальности) в трагическом аспекте. Особенно ясно народность обеих форм, их общность (проблема смены, венца и развенчания, отцов и детей) и их различие можно раскрыть на творчестве Шекспира (в частности и мотив безумия и его относительности).

Карнавальные формы при дворе Людовика XI^го^. Шут при короле получает новое значение, происходит слияние шута и короля. Необходимость в такие эпохи выдвижения из низов, т. е. резкий разрыв с иерархическим началом (старым в процессе создания нового).

Дополнения к VII^ой^ гл. К вопросу слияния хвалы и брани (стр. 595): существенность хвалебных и бранных форм языка (прославления-увенчания и развенчания-брани). Официализация мира и его однотонность. Отравленность всех форм речи страхом (слабостью) и устрашением; перечисление этих форм.

Роль фамильяризации, уничтожения дистанции, перевод образов в смеховую зону контакта, предпосылка бесстрашия — все это в заключение; там же и открытие современности смехом и фамильярным разрушением дистанции.

Только гротескная концепция тела знает символику тела. Органическая связь двутелости с двутонностью. Двутелые споры и диалоги и их значение в истории литературы. Спор старости с юностью, рождающего с рождаемым в конечном счете является подосновой основного трагического конфликта всей мировой литературы: борьбы отца с сыном (смена), гибели индивидуальности. «Лучший дар — нерожденным быть». Спор небытия с бытием (возникновением, нарушением тишины и целостности, сплошности небытия). Одна из больших и незамеченных тем

мировых слов и образов — сомнение в смерти; эта тема завуалирована реактивной и замещающей темой надежды на бессмертие. Непоправимость бытия. Простейшая формула сомнения в смерти в монологе Гамлета. Она является предпосылкой буддизма. Нельзя вырваться из бытия; бытие безвыходно.

К $\text{I}^{\text{ой}}$ гл. Несколько слов о раблезианской непристойности. Непонятны и неоправданы сокращения и купюры в переводах Рабле; их можно было бы объяснить только глупым лицемерием и грубым невежеством, а также и безответственностью, нежеланием вникнуть в существо дела. Непристойности Рабле не возбуждают и не могут возбуждать никаких сексуальных эротических чувств и возбуждений (ощущений), не могут их разжигать, они не имеют никакого отношения к эротической чувственности; они возбуждают только *смех и мысль*, притом универсальную и трезвейшую мысль, следовательно, с точки зрения каких бы то ни было чувственных влечений, абсолютно *холодную* мысль, их цель — *протрезвление* человека, освобождение его от всякой одержимости (в том числе и чувственной), подъем человека в высшие сферы бескорыстного, абсолютно-трезвого и свободного бытия, на такие вершины *бесстрашного* сознания, где менее всего его может замутить какое бы то ни было чувственное возбуждение. Настоящая порнография стремится возбудить сексуальные ощущения, а вовсе не смех; смех — если он и имеет иногда место — носит побочный характер и служит только для прикрытия; менее всего порнографический образ обращается к мысли; его цель — возбуждать сексуальность, и он рисует такие черты явления, которые эту сексуальность способны возбуждать. Рабле никогда и ничего не рисует способного возбудить чувственность: менее всего найдете вы у него образы возбуждающей чувственность красоты (специфической), привлекательности, пикантности; любое совершенно корректно сделанное описание женской красоты, сложения, наряда способны более возбудить чувственность, чем самые непристойные образы у Рабле; у Рабле вообще нет изображения молодого тела; наиболее непристойные образы связаны у него со старостью, со старухами (например, новелла про льва и старуху); это определяется, конечно, гротескной концепцией тела (рождающая старость, рождающая

смерть); гротескное тело — космическое, символически расширенное, смешанное с вещами — вообще не способно возбуждать чувственности: оно уродливо и безобразно с точки зрения новых сексуально окрашенных представлений о красоте (как и с точки зрения нового художественного канона красоты); образы Рабле так же не способны задевать нашей чувственности, как иллюстративный материал к любой истории религий — все эти чудовищные идолы с разинутыми ртами, преувеличенными фаллами, грудями и т. п. Гротескное тело доэротично и надъэротично в нашем смысле (с точки зрения нашего понимания эротики), в нем реализованы древнейшие и глубочайшие мысли о мире в его целом, в нем выделены и подчеркнуты все существенные с точки зрения этой мысли моменты (не абстрактной, конечно). Протрезвляющую раблезианскую непристойность можно назвать философской непристойностью (она диаметрально противоположна эротической). Очищать Рабле от непристойности так же нелепо, как очищать медицинские книги от всех терминов, касающихся телесного низа (в женских школах изучать анатомию и физиологию человека до пояса). Она здесь, как и в медицинской литературе, служит целям познания и мысли (но только универсально-философской).

К проблеме тона. Если мы проанализируем тональность слова, любого словесного образа, то мы всегда вскроем в нем, хотя бы и в приглушенной модерированной форме, тон мольбы-молитвы или хвалы-прославления. Это первая пара основных тонов (с ними связаны и соответствующие молитвенные или хвалебные стили и структурные первофеномены). Вторая пара: тон угрозы-устрашения и страха-смирения. Эти основные тона имеют многочисленнейшие вариации (и осложняются разнообразными обертонами): просьба, умиление, жалоба, почтение, пиетет, гнев, отчаяние, тревога, печаль (элемент жалобы), торжество (устрашающей силы), благодарность и пр. и пр. Все эти тона по своей природе иерархичны: они звучат в мире неравных, больших и маленьких, сильных и слабых, властителей и угнетенных, господ и рабов, отцов и детей; они внефамильярны и серьезны; особый характер брани и проклятий. Основой художественной тональности слова не может не быть любовь (какой-то минимум

ее необходим для художественного подхода к миру). Но тона любви замутнены иерархическими тонами; нет чистого тона любви. Нет еще форм, созревших в мире равных и в атмосфере бесстрашной свободы, за исключением специфических форм фамильярного общения (изолированных, утопических, площадных форм).

К проблеме гоголевского смеха: анализ предисловий к «Вечерам» и сопоставление с раблезианскими прологами (площадной ярмарочный тон, прославление кушаний, организующая роль брани и т. п.). Гротескное анатомизирование в «Тарасе Бульбе»; площадное (карнавальное) утопически окрашенное фамильярное общение в Сечи; увенчания-развенчания в Сечи; гротескное смешанное с вещами тело в образах Гоголя; алогизмы; роль прозвищ и превращение имен в прозвища; веселое богатырство; игра и образы игры; праздничная тематика (сопоставление «Майской ночи» с «Игрой в беседке»).

[Пока мир не завершен, смысл каждого слова в нем может быть преображен (следовательно, и каждой законченной человеческой жизни). В целом еще продолжающегося, еще не сказавшего своего последнего слова мира не завершена ни одна жизнь.]

Праздничное нарушение иерархии (фамильяризация) в «Вечерах»: голова и прочие в одном мешке, кузнец при дворе императрицы, отец и сын на равных правах (в ухаживании), неравные браки. Влияние балаганных форм на Петербургские повести. Старость и эротика (старуха, «оскоромиться» в «Вие»; превращение старухи в молодую и др.).

Игра (в карты) с ее реальными результатами (нищий — богач и обратно, однодневные, эфемерные, увенчания-развенчания) карнавализует жизнь, разрушает ее иерархию (уравнение всех возрастов и положений за карточным или рулеточным столом (см. нарушение всего социального строя, рушение его, во время игры в мяч в «пророческой загадке» у Рабле), здесь властвует особая условная, утопическая, закономерность, для которой нет генералов, королей, отцов и детей и пр.). Эта карнавальная атмосфера, создаваемая рулеткой, царит в «Игроке» Достоевского. Карнавализация мира, создаваемая властью денег (капитализмом) у Бальзака. Этот момент есть в «Идиоте»; «идея» Подростка; нарушение социальной иерархии (смешение верхов

и низов) в бульварном авантюрном романе; роль в нем (аналогичная в известном смысле) преступления, фигура сыщика (своеобразного наследника пикаро). Замечательный образ Лекока. Карнавальная атмосфера проникает и «Рокамболя» и «Молодость Генриха» и всевозможные «Тайны дворов»: через барочный роман и средневековье они связаны с традициями сатурналий (это авантюрно-бульварно-великосветско-детективное чтение для горничных и лакеев есть какой-то современный суррогат сатурналий; см. «Ибикус», «из грязи — в князи» и пр.). Все это проливает свет на историю европейского романа и на жизнь литературных традиций. Надо прощупать новые узловые моменты жизни образов (сатурналии, карнавал, ярмарочная площадь и др.). В том же плане: театральная повозка, богема, современный театр — все это обломки древней народной площади, площади сатурналий, праздника глупцов, карнавалов. Эти обломки древней экстерриториальной площади со смеющимся народом в измененном, искаженном, извращенном виде переносятся в гостиные, мансарды поэтов и художников, в кабаки и рестораны, на современную ночную улицу, за кулисы театров, в коридоры университетов, в дортуары закрытых учебных заведений (бурса, «Республика Шкид» и т. п.), в массовую литературную продукцию, в фельетоны газет. Современные арготические увлечения (особенно во французской литературе) в вагоне поезда и т. п. Элементы этого во всех жаргонах (например, школьных). На высоком языке Тютчева это хаос, пробуждаемый ночным ветром, ночная душа человека, мир снов и пр. При генетическом родстве и смысловой общности между всеми этими явлениями существуют громадные различия, которые необходимо учитывать: нужно внести строгую дифференциацию в этот разнообразный мир. Тема власти денег уже у Пушкина вливается в карнавальную традицию («преисподняя»-подвал барона, вражда отца с сыном, «Сцены из рыцарских времен», «Пиковая дама»). Тот же мир в формах фамильярной речи и фамильярной мысли, фамильярного жеста, бытовой эксцентричности, случайных встреч и столкновений и т. п.

Элементы этого (особенно «рекреации слов») в кубизме и сюрреализме. В высшей степени интересна фигура Alfred Jarry (1873–1906), автор «Ubu-Roi» (1896); площадные элементы,

карнавальная стилизация, раблезианство. Он оказал большое влияние на сюрреализм. О нем: Chassé «Les sources d'Ubu-Roi» 1922 и его же «Les pas perdus» 1924; Vallette A. «Alfred Jarry» 1928; Rachilde «Alfred Jarry ou le surmûl des lettres» 1928; Shauveau «Notes sur Alfred Jarry» — Mercure de France 1/XI 1926.

Max Jacob (1876) — один из создателей кубистической поэзии; разговорная речь, юмор; влияние на сюрреализм. О нем: Thomas L. «Max Jacob» в Les nouvelles littéraires 1928...

Сюрреалисты сменяют дадаистов, большинство переходят из одной группы в другую: А. Бретон, Ф. Супо, П. Элюар. Провозглашение младенческого ощущения мира, примата подсознательного над сознанием и логикой. Нарушения реальных соотношений между вещами. О сюрреализме статья Фрид Я. в «Интернациональная литература» 1933, № 4. Breton A. «Manifeste du surréalisme, Poisson soluble» P. 1924; его же «Les pas perdus». P. 1924; его же «Introduction au discours sur le peu de réalité», P. 1927; его же «Second manifeste du surréalisme» P. 1930; его же «Qu'est-ce que le surréalisme» P. 1934.

Жданов И. Н. (академик) «Беседа трех святителей и Yoca monachorum» (1892) в Сочинения Жданова, 2 тт., изд. Акад. наук, СПБ, 1907.

Образ Золушки (Сандрильона). Мифологическое истолкование этого образа: олицетворение дня и ночи. Оно в настоящее время отвергается наукой. См. Сент-Ив: «Les contes de Ch. Perrault et les récits parallèles. Leurs origines. Coutumes primitives et liturgies saisonnières». Он вскрывает в этой сказке пережитки примитивных обычаев и календарных культов, мотив маскарада он ставит в связь с весенней масленичной обрядностью.

Здесь есть и мотив возрождения (преображения); существенен мотив нарушения иерархии (мира на-изнанку); сопоставление кухни и дворца (карнавальный комплекс); трактовка женского начала (аналогично Кордели⟨и⟩ в «Лире»).

Колядки. Праздник новолетия (calendae) у многих народов был перенесен на праздник рождества (христианизация). Подробное сличение новогодних и святочных празднеств новоевропейских народов с праздниками греко-римскими обнаруживает не только сходство названий, но и совпадение отдельных моментов обрядов, увеселений и пр.

Разбираясь в сложном комплексе святочных обрядов и песен новоевропейских народов, этнографы и фольклористы вскрывают элементы, восходящие у многих народов к явлениям традиционной аграрной магии и местных культов, элементы, заимствованные из греко-римской культуры как в эпоху дохристианскую, так и позднее, в причудливом сочетании «языческого» и христианского.

Ярким выражением так наз⟨ываемой⟩ продуцирующей первобытной аграрной магии, правда при этом часто уже не сознаваемой современным крестьянством, являются многочисленные обряды, долженствующие изображением сытости и довольства вызвать урожай, приплод, счастливый брак и богатство.

Новогодние «щедривки» на Украине.

При Юстиниане (VI в.) празднование январских календ было перенесено церковью на весь святочный цикл от рождества по крещение. Это содействовало смешению обрядов разных циклов.

Анализ (обстоятельный) образов украинских колядок произвел А. А. Потебня (см. Потебня А., «Объяснения малорусских и сходных песен», т. II, Варшава, 1887 (то же «Русский филологический вестник» тт. XI–XVII, 1884–1887); Веселовский А. Н. «Разыскания в области русского духовного стиха» вып. VII «Румынские, славянские и греческие коляды», СПБ, 1883.

Колядки и щедривки, в соответствии со своим аграрно-магическим смыслом, величают хозяина и членов его семьи, с помощью словесных образов вызывают представления о урожае, богатстве, приплоде и браке. Поэтическое слово, как во многих других случаях в фольклоре, выполняет ту же магическую функцию, как и сопровождаемый им обряд. Связь с крестьянским обиходом образов колядки (реальным, бытовым, низким). Однако в соответствии с магической функцией песни исполнители ее стремятся к созданию образов, идеализирующих реальную бытовую жизнь крестьянина; поэтому они рисуют роскошные картины жизни вышестоящих классов: князей, бояр, купцов (высший, карнавальный король); имеет место воспроизведение по традиции песен, созданных в высших господствующих классах (как и в свадебной поэзии заимствования из боярского быта); сохранились,

благодаря этому, образы княжеско-дружинного и боярско-феодального строя (исторические элементы). С аграрно-магическими и историческими моментами переплетаются христианские. Христианские легенды приспособляются иногда к потребностям аграрной магии: «сам милый господь волика гонит, пречистая дева есточки носит, а святой Петро за плугом ходит». Образы богов и святых придают большую магическую силу поэтической формуле. Споры между солнцем, месяцем и дождиком (побеждает обычно последний гость). Мотив появления небесных гостей, определяющих благополучие человека (см. этот же мотив в романе).

К проблеме заговора и заклинания.

Образы изобилия, сытости и богатства в фольклоре. Их первоначальное аграрно-магическое значение. Выяснение этого значения само по себе еще ничего не объясняет в последующей жизни этих образов. В этом «начале» содержится неизмеримо меньше, чем в последующей жизни, такие объяснения стремятся большое втиснуть в малое и этим дискредитировать его смысловую значимость. При этом самое начало это сужается и перетолковывается. Понятия «аграрный» и «магия» берутся в их позднем суженном и ограниченном значении (только аграрный, только магический); но ведь тогда, когда имело место это начало, аграрное было всем, было мировым, объединяло в себе все стороны жизни коллектива, в нем участвовала и разыгрывалась вся природа и вся культура; а магическое включало в себя и все то, что впоследствии стало художественным воздействием, научным познанием и т. п. И именно поэтому из такого начала и могла проистечь такая богатая и глубокая жизнь образов. Обособившиеся элементы этого комплекса стали впоследствии чем-то специфически аграрным и специфически магическим. Для последующей жизни решающее значение имели: их космический универсализм, их всенародность, их связь со временем и с будущим, их абсолютная желанность, их праздничность. В последующей жизни в их праздничности особое значение приобрели (в соответствующих условиях исторического существования народных низов): их праздничная свобода, их внеофициальность, их связь со смехом (специфическая веселость, радостность); таково значение

их в сатурналиях. Именно этим определяется их исключительная живучесть и их грандиозное значение в литературе.

Живая и доныне (в различных вариациях) теория пережитков и реликтов. Называть эти образы пережитками аграрно-магической стадии так же нелепо, как называть могучий и ветвистый, живой и растущий дуб пережитком желудя.

Скрытая соблазнительность подобных объяснений сводится к дискредитации смысловой противоречивой сложности, к дискредитации ж и в о г о, всего большого, растущего, не совпадающего с самим собою (и потому до конца не уловимого, практически неудобного). Здесь ярко проявляется обособившаяся и отъединившаяся тенденция познания к умерщвлению познаваемого, к замене живого мертвым, к превращению большого в маленькое, становящегося в неподвижное, незавершенного в оконченное, к отсечению будущего (с его с в о б о д о й, следовательно, с его неожиданными возможностями), наконец, и специфическая тенденция к снижению н а ч а л (в противоположность их эпической идеализации и героизации), к дискредитации и разоблачению явлений их происхождением и началом.

Можно дать своеобразную теорию познания в духе разобранных нами амбивалентных народно-праздничных образов. Акт познания амбивалентен: он умерщвляя рождает, уничтожая обновляет, снижая возвышает. Положительный полюс отпал. Современному познанию свойственна тенденция к упрощению и обеднению мира, к разоблачению его сложности и полноты (он меньше, беднее и проще, чем вы думали) и — главное — к его умерщвлению. Сделать его практически удобным предметом потребления (включая в него и самого потребляющего). Игнорирование всего того, что не может быть потреблено (и прежде всего его свободы-незавершенности и его индивидуальности). Дегероизирующая лакейская тенденция познания (это — не готическое возрождающее снижение). Отрыв познающих от народных корней. Народ и лакеи. Даже победу народной революции они прежде всего используют для оплевания (прошлого), механизации, нигилистических снижений, обеднений и упрощений мира и пр.

[Корделия, разоблачающая старческую закоснелость старика-короля — старого короля — Лира, снова его возрождает (родит) в любви, превращает в ребенка, становится его матерью.]

В народно-смеховой культуре раскрываются и развиваются такие стороны этих образов, которые в серьезных формах, особенно в условиях официальной культуры, раскрыться не могут. Узаконенная свобода смеховой культуры сыграла при этом также громадную роль; но решающее значение принадлежит, конечно, внутренней сущности самого смеха. Но как раз смеховая культура изучалась менее всего.

Проблемы украинского фольклора в связи с Гоголем.

Мода на украинский фольклор в конце 20ˣ годов (Сомов, Маркевич). Жанры украинской обрядово-магической поэзии окончательно остановились в своем развитии к концу XVI в. (в этом виде они сохранились до XIX в., когда были записаны). Церковный публицист Іван Вишенський в одном из своих посланий (конец XVI в.) призывает бороться с пережитками язычества, изгнать их из городов и сел «в болото». Он называет: «Коляды, щедрый вечер», «волочельное по Воскресении» (величальные весенние песни, заклинания будущего урожая, ставшие продолжением Пасхи), «на Георгия мученика праздник дьявольский» (весенние действа в честь бога — покровителя стад, начальника весны), «Купала на Крестителя» (праздник летнего солнцестояния; похороны солнечного бога).

Колядки и щедрівки сопровождались иногда действами ряженых (хождение с «Козой»). Новое собрание их дал В. Гнатюк в «Етнографічн⟨ом⟩ збірнике», тт. 35–36, 1914 г.

Среди весенних песен особенно интересны русальные и «троецькі» (русальные — от греко-римских розалий) — обряды, первоначально посвященные чествованию умерших предков.

Наиболее полное собрание купальских песен дала Ю. Мошинска в Zbiór wiadom⟨ości⟩, т. 5, 1881 г. В этих песнях соединяются мотивы элегического плача о погибшей и утонувшей «Марене» с насмешливо-сатирическими перебранками дивчат с парубками.

Наиболее богатый материал по свадебной и похоронной обрядности в 4ᵒᵐ томе «Трудов» Чубинского. Н. Сумцов «О свадебных обрядах, преимущественно русских», Харьков, 1881 г., Ф. К. Волков «Rîtes et usages nuptiaux en Ukraine» в журн. «L'anthropologie» 1891–1892, ч. II–III; и его же «Этнографические особенности украинского народа» в коллективном труде

«Украинский народ в его прошлом и настоящем», 1916, т. II, Х. Ящуржинський «Свадьба малорусская, как религиозно-бытовая драма» в «Киевская старина», 1896 г., 11.

Сущность свадебного обряда: добровольный брак изображается как насильственное похищение; эндогамический (внутриплеменной) брак представляется экзогамическим (внеплеменным) и только при условии этой инсценировки считается «правильным» и прочным. Эта инсценировка доисторических форм брака обросла чертами княжеско-дружинного быта, приобретшими символико-магическое значение.

Похоронная обрядность. Причитания-голосіння; тексты и комментарии к ним в «Етнограф. зб.» тт. 31–32, І. Свенцицького и В. Гнатюка; кроме того, исследования В. Данилова в «Киевской старине», 1905, и «Україні», 1907; эти причитания сопровождались на Подолии и в некоторых местах Прикарпатья особыми «похоронными забавами», «грашками при мерці» (играми у мертвеца) — своеобразными религиозными мимами, инсценирующими прение бога с чортом («тягнене бога»), а иногда превращающимися в комедийно-бытовые сценки.

Общее количество украинских сказочных сюжетов в 1914 г. исчислялось в две тысячи с лишним (С. В. Савченко «Русская народная сказка», гл. IV).

Украинский сказочный фольклор имеет фантастику, исключительно богатую по части демонологических представлений (особенно в сказках, записанных на Галичине, см. сб. Гнатюка В., «Знадоби до укр. демонології», тт. 1–2. Етнограф. збірн., т. 15, т. 34–35 — 1575 рассказов). Обращает внимание также сравнительное богатство комических мотивов с разными оттенками комизма от язвительной сатиры до мягкого юмора — особенно в новеллах (см. наз⟨ванные⟩ выше сборники Чубинского и Драгоманова и в дополнение к ним «Казки та оповідання з Поділля», в записах 1850–1860 рр., упорядкував М. Левченко, 1928) и анекдотах (Гнатюк В., «Галицько-руські анекдоти», Етногр. збірн., т. VI).

Значение XVI в. на Украине. Борьба с польским игом и с Турцией, формирование украинской национальности.

Пародийная «Дума про Михия» XVIII века.

Роль странствующих бурсаков, исполнявших «набожные» песни (псалмы и канты; печат⟨ные⟩ изд⟨ания⟩ этих песен вроде

«Богогласника» 1790 г.); также и лирические песни. Их авторы — бурсацкая богема, канцеляристы, выходцы из козацкой среды.

В XVI в. выдвигается впервые вопрос о национальном языке, возникает потребность создать письменную «руську мову», отличную от славянской и польской. На эту «мову» переводятся книги церковно-учительные и богослужебные («Пересопницкое Евангелие» 1555–1561). Проблема многоязычия на Украине (церковно-славянский, польский, латинский, русский, мова). Украина подобна Южной Италии (рождение смеховых форм).

Малороссийские заговоры и заклинания, «замовлювання», «закляття». Лучший сборник П. Ефименко «Сб. малороссийских заклинаний» в «Чтениях Общ. ист. и древностей российских», Москва, 1874, кн. 88; исследования А. Ветухова, 1907, и V. Mansikka, «Über russische Zauberformeln», 1909. Проклятия, как основа «Страшной мести» Гоголя. Скрытое влияние их (рядом с бранью) на построение образов героев у Гоголя. Гротескный характер проклятия, содержащийся в нем образ разъятого тела.

Особенности барочной проповеди: метафоры, аллегории, «концепты» — «остроумные изображения» — специальные словесные фокусы для заинтересовывания слушателей; цитата из евангелия, выворачиваемая на все лады, толкуется в смыслах «буквальном», «аллегорическом», «моральном» и т. д. более в целях развлечения, чем поучения слушателей.

В проповедях содержались «приклады» — повествовательные примеры, многие ив которых перешли впоследствии в фольклор новелл и анекдотов.

Виршевая поэзия. Видное место в ней занимают стихотворные панегирики, прославления духовной и светской знати (путь к оде).

Драма. Ее образцы — польско-латинская иезуитская драма эпохи барокко и отчасти немецкая школьная драма эпохи контрреформации. Первые сведения о представлении в школах «комедий» идут с конца XVI века. Интермедии — «междувброшенные игралища». Реалистическая интермедия в пьесе Митрофана Довгалевського, 1736 г.

В официальной литературе главное внимание уделяется литературе «чудес»; она обширна, начиная от католического

сборника «Великое зерцало». «Тератургима або чудо» Афанасия Кальнофойського, 1638. Изобилуют сборники «Чудес богородицы»: «Небо новое» Йоанникія Галятовського, 1665, «Руно орошенное» Дмитрия Ростовского, 1683 и др., настойчиво проводящие идею наград и кар — своего рода систему запугивания и устрашения. В эпоху, когда «реформационные веяния» носились в воздухе, когда угрожали то нападки униатов, то брожения среди мещанства и селян, — мобилизовывался весь аппарат святынь, вокруг него подновлялся и творился целый эпос легенд, устрашающих и требующих беспрекословного подчинения авторитету.

Особенности украинской литературы XVIII в. К украинскому языку в господствующем классе постепенно устанавливается высокомерно-пренебрежительное отношение. Он становится языком низким, внеофициальным; это освобождает его фамильяризующие энергии (у него нет стимулов к официализации). Верхи и все официальное русифицируется. Национально-народная литература продолжает жить в среде мелкой шляхты, мелких чиновников, городского мещанства. Она становится в основном рукописной анонимной (как литература готического реализма). В ней преобладает смеховой реалистический стиль. Интересна судьба интермедии.

[В основе топографического жеста и топографической сцены (события) у Шекспира и их восприятия лежит пространственно-ценностное движение снизу вверх и обратно, те же готические качели, то же хождение колесом, но в серьезном плане.]

Интермедия первоначально — шутовской выход (вносивший в целое топографическое движение сверху вниз). Затем эти антракты разрастаются, например, в пьесе Митрофана Довгалевського (1736) интермедия уже потеснила текст основной драмы. Комические антракты начинают становиться параллельными к основному действию, становятся своеобразным пародированием его. В основном действии на сцену выходил Валаам, древний маг, передававший свою мудрость трем царям-волхвам и пророчивший о Христе, — в интермедии же появляется псевдоученый прощелыга-шляхтич, тоже будто бы знающий «что деется в пекле и в небе», но не возбуждающий никакого доверия у двух селян, которые над ним издеваются и

гонят его прочь; в другой драме в основном действии аллегорический земледелец проводит в монологе (высокого стиля) параллель между «прозябшим зерном» и воскресением из мертвых, — в интермедии же — взятый из повседневности хлебороб, которому добрый урожай дороже всяких мудрствований и который спешит расправиться с бабой, делавшей «закрутки». В дальнейшем параллелизм отпадает и интермедия приобретает самостоятельный интерес. Старейшие из известных нам интермедий (в пьесе Якуба Гаватовича, 1619) заимствовали фабулу из готового запаса бродячих анекдотов книжного происхождения; в пьесах же Довгалевського и Г. Кониського (1747) в основу интермедий клались бытовые наблюдения. Рядом с анекдотически-литературными «хлопами» появляются реальные помещики (пан Подстолий и пан Бандолий), появляются угнетенные панами арендаторы, селяне и их избавители — «козак» или «москаль», появляются, наконец, и знаменитые «п и в о р е з ы», «м а н д р о в а н ы е (странствующие) д ь я к и». Исключительная роль в литературе эпохи м а н д р о в а н ы х д ь я к о в, т. е. бродячих школяров. Они аналогичны западноевропейским голиардам или вагантам; они здесь, на Украине, теснее и существеннее связаны со средою сельских и городских демократических масс. Продукция их анонимна, но некоторых мы знаем по именам, напр⟨имер⟩ Илью Турчиновського, чья автобиография — любопытная новелла плутовского жанра. Характерны фигуры «волочащегося чернца», стихотворца конца XVII — начала XVIII в., Климентия Зиновьева, а в конце XVIII в. «мандрованого философа» и поэта Григория Саввича Сковороды.

[Для фамильярной речевой стихии характерна тенденция этимологизировать каждое собственное имя, например, Голиафа, и этим превращать его в прозвище. Только в зоне контакта, в зоне настоящего возможен открытый и сознательный вымысел: из моментов изображения события (мифического, исторического) вымысел переходит в ядро события, начинает, наконец, вымышлять самое событие.]

В книгу своих стихов Климентий Зиновьев заносил все, что попало: сведения о болезнях, о погоде, о купцах, о корчмах и т. п.; у него имеется апология ремесла «ката».

Дух критики XVII–XVIII века: «он врывался буйной волной смеха в такие освященные и школьным авторитетом и бытовым обычаем формы, как рождественские и пасхальные вирши. В то время как на церковных верхах и в XVIII веке продолжалось сочинительство и внедрение в массы „набожной песни“ (в 1790 г. печатается сборник таких песен „Богогласник“), мандрованые дьяки вносили элементы бурлеска и пародии в религиозную поэзию. В известных нам „різдвяних“ и „великодних“ виршах-пародиях нельзя, конечно, видеть выступлений антирелигиозного характера: но налицо в них резкое снижение торжественного стиля, фамильярное похлопывание по плечу ветхозаветных патриархов и „старенького бога“, разрушение традиции» (А. Белецкий).

[В загадках реализуется особое направление языкового творчества, аналогичное превращению имен в прозвища и, обратно, нарицательных названий в собственные имена-прозвища; в загадках происходит фамильяризация высокой поэтической метафоры, олицетворение фамильярно-прозвищного типа; все это — прозаические энергии языка, стремящиеся от именного (хвалебного) к прозвищному полюсу (бранному, амбивалентному); загадка разоблачает и умерщвляет (сбрасывает вниз, в преисподнюю: гибель разгаданного сфинкса, Stälzfüsschen, «человек из зеркала»).]

Значение вертепной драмы — другой пример трансформации «академического» жанра при посредстве тех же мандрованых дьяков. Связанная, однако, приурочением к определенной дате культового календаря и консервативностью техники (кукольный театр), она не пошла далеко в своем развитии, и отдельные, дожившие до наших дней в памяти стариков, ее образцы свидетельствуют о неподвижности жанра. Но в деле сближения с фольклором вертепная драма достигла большего, чем интермедия.

Петров Н., Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков (Киевская искусственная литература XVII и XVIII вв., преимущественно драматическая). Киев, 1911; Резанов В., Из истории русской драмы. Школьные действа XVII–XVIII вв. и театр иезуитов, Москва, 1910; Его же, Драма українська (тексты XVII–XVIII вв. с введениями); вып. I, Київ,

1926; вып. III–VI, Київ, 1926–1928 (изд. не закончено); Перетц В., Историко-литературные исследования и материалы, т. III — Из истории развития русской поэзии XVIII в., СПБ, 1902 (к истории вирш); Петров Н., О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала ея до преобразования в 1819, «Труды Киевской дух. академии», 1866, кн. 7, 11, 12; 1867, кн. 1; 1868, кн. 3; Сумцов Н., К истории южнорусской литературы семнадцатого столетия, вып. I, Лазарь Баранович, Харьков, 1885; вып. II, Иоанникий Галятовский, Киев, 1884; вып. III — Иннокентий Гизель, Киев, 1884; «Пам'ятки українсько-руської мови і літератури», том VII — Вірші Климентия Зиновіева сина, вид. В. Перетц, Львів, 1912; Сборник харьк. ист.-фил. о-ва, т. VII, Харьков, 1894 (Сочинения Г. С. Сковороды, собранные и редактированные проф. Д. И. Багалеем; другое изд. — Собр. соч. Г. С. Сковороды с заметками и примечаниями В. Бонч-Бруевича, СПБ, 1912).

⟨МЕНИППОВА САТИРА И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ РОМАНА⟩

Преисподняя как особая художественная плоскость (соприкосновения людей) построения образов людей и их взаимоотношений: 1) они сходятся вне обычных жизненных отношений, сталкиваются независимо от своего положения в жизненной иерархии; 2) фамильяризация образа героя, возможность его обойти со всех сторон, разрушающая эпическую и тр⟨агическую⟩ дистанции, позволяющая фамильяризовать его со всех сторон (буквально), проникать внутрь его и т. п. 4) предельная откровенность высказываний 5) жизнь в ее целом, 6) synkrisa и anakrisa, провоцирование.

1. К числу форм, подготовлявших на античной почве основные разновидности европейского романа, относятся формы, входящие в широкую и разнообразную, но единую область «*σπουδογέλοιον*» (т. е. серьезно-смешного): сократический диалог, «logistorici», «[мениппова] сатира», буколики и др.

2. Из этих форм наиболее важное значение имели две: logistorici и мениппея (мениппова сатира). Обе формы, связанные родством с сократическим диалогом⟨,⟩ с одной стороны⟨,⟩ и с диатрибой⟨,⟩ с другой, своими корнями уходят в фольклор, в частности⟨,⟩ связаны с фольклорной [разработкой] и религиозной ⟨?⟩ | трактовкой «приключений правды на земле». Обе формы и ипостаси представлены (воплощены в мудреце, пророке, дураке, юродивом). Представление этих форм на античной почве: Антисфен, Бион, Телес, Гераклид Понтик, Менипп, Мелеагр, Варрон, Плутарх (в некоторых moralia), Петроний, Сенека, Лукиан, Юлиан Отступник, Боэций и др. В процессе своего развития эти формы в римскую эпоху подверглись могучему воздействию сатурналий, а в средние века и новое

время — карнавализации. История этих форм может быть прослежена до наших дней.

3. [Формальные] Основные особенности обеих форм и logistorici и мениппеи: 1) сочетание философского диалога с острой авантюрностью и фантастическим сюжетом, 2) появление в качестве героя-идеолога, т. е. носителя определенных идей, причем сюжет организован как исполнение этих идей, 3) моральное экспериментирование, 4) особая роль мотивов сна, мечты, безумия (маниакального толка)⟨,⟩ появление утопических элементов, 5) глубокое развитие форм soliloquia, т. е. внутреннего диалога, беседы с самим собой (эти формы в частности определяют «Soliloquia» Августина), 7) особая пространственная и временная организация образов, 6) разрушение эпической и трагической дистанции и специфическая острота «оси времени» всемирной истории.

4. В качестве основной арены действия в этих формах появляется площадь (преимущественно праздничная), улица, палуба корабля, дорога, перекресток, постоялый двор, баня, таверна | и т. п., т. е. такие места, где в одной плоскости, так сказать на равных правах ⟨?⟩, сходятся и сталкиваются люди разных положений в жизненном и иерархическом строе, которые в эпическом и [трагическом] мире никак не могут оказаться в одной плоскости. Иногда, в условно-сатирической форме, дается обратная, перевернутая иерархия (низшее оказывается высшим и обратно). Предельным выражением этой внеиерархической плоскости в мениппее является преисподняя; преисподняя — это потенцированная площадь, где сталкиваются не только люди разных положений, но и все времена и эпохи.

Возможность иной жизни мечтателя или сновидца предполагает и возможность иного строя мира. Универсальные проблемы («последние вопросы») из высокого мифического плана переносятся на площадь, в современность в ее специфичности. Перевод всего этого из далекого плана в зону контакта. Разрушение эпической и трагической дистанции.

И аэд и рапсод поют на площади среди толпы, но предмет воспевания в эпическом прошлом; эпическая дистанция. Теперь же герой здесь на площади, в одной плоскости с рассказчиком и его слушателями. | Фамильяризация и испытующий

(изобретательный) сюжет. Освобождение от предания и от далевой дистанции. В сократическом диалоге провоцируют и испытывают словом, а не сюжетным положением. Ведь жанровая основа их — 〈*1 нрзб.*〉 (мемораний): вспомянутые речи учителя. Смерть Сократа организована как испытание его слова.

Не исторические связи, а теоретическая 〈?〉 〈*2 нрзб.*〉 возможностей.

Таверна и ее фантастичность. Палуба корабля, превращенная в дилижанс и в вагон третьего класса. Переживание и 〈*1 нрзб.*〉 прошлого при рождении нового. Сама русская 〈*1 нрзб.*〉, неповторимость Пушкина.

Отличие испытующего сюжета от эпического и трагического. Наличие свободного вымысла, предпосылка множества судеб (а не одной единственной судьбы). Разрыв между человеком, его внутренней сущностью — internum aeternum, и его внешним положением и судьбой.

Не столько судьба человека, сколько судьба его сознания, судьба его идей. Трагедия мысли о бессмертии в «Федоне».

Плоскостью сюжетного действия, ареной совершения событий становится площадь, да еще праздничная, с отмененной иерархией, дорога, палуба корабля (пассажирского, для всех, наш вагон третьего класса), баня, таверна, перекресток. Сгущенным предельным выражением этого хронотопа является преисподняя: вне земного строя и его иерархического пространственно-временного порядка. Античная преисподняя (у Мениппа, у Лукиана и др.) — это потенцированная площадь, где фамильярно сталкиваются не только люди всех положений, освобожденные от своих положений и судеб, но и всех времен и эпох (которых античность мыслила иерархически, ценностно); сюнкризисы здесь достигают максимальной чистоты и последовательности: вся жизнь оценивается вне жизни, вне жизненного сюжета.

Исключительное влияние Лукиана на византийскую литературу. См. Krumbacher «Byzantinische Literatur».

Диалоги Гуттена, Ганса Сакса, Карлштата.

«Dialogus von Franz Sickingen vor den Himmelns Pferden» и др.

Джордано Бруно: смешение стихов и прозы и др. черты мениппеи.

Разговоры мертвых: Фенелон, Фонтенель, Литльтон, Кинг, Ландор, даже Гиббон (наброски), Фридрих Великий и др.

Определяющая роль мениппеи у Вольтера и Дидро («Les Bijoux Indiscrets»). |

Значение Виланда в истории романа далеко недооценено. Он — переводчик Лукиана. «Lustreise ins Elysium», «Peregrinus Proteus», «Abderiten», «Agathon».

Первая античная «история обращения» Диона Хризостома.

Менипп (III в. д⟨о⟩ н. э.) из Палестины. Мелеагр (I в. до н. э.). «Путешествие в подземное царство», «Письма богов», «Завещание», «День рождения Эпикура», «Против физиков и математиков». Заглавия произведений Мениппа передает Диоген Лаэртский: VI, 101.

Мениппея — преобразование философской диатрибы Биона и Телеса.

Riese «Varronis saturarum Menippearum reliquiae». Leipz⟨ig⟩, 1865.

«Cave canem», «Горшок нашел крышку», «Ты не знаешь, что принесет поздний вечер», «Маркополис» (жизнь государства под картиной жизни организма), «Учитель старых» (старое и новое время противопоставляются друг другу). «Sesculixes» странствие по идеологическим морям. Больше всего фрагментов из «Эвменид», где изображаются различные формы безумия: стяжательство, честолюбие, суеверие*.

Эйленшпигель, Фауст и пр. как мениппеи.

История Эйленшпигеля, история Фауста и история Шильдбюргеров — они во многом соприкасаются и связаны с литературой фацеций.

Сочетание диалогов-споров с бурлескным и фантастическим романом (так в Соломоне и Маркольфе, так и в Эйленшпигеле).

Гриммельсхаузен.

Он начал с таких произведений (около 1659 г.):

1) «Der fliegende Wandersmann nach dem Monde».

2) «Die Traumgeschichte von Dir und Mir» с приложением:

---

* *Позднейшая вст. кар.*: «Семь смертных грехов» Евг. Сю, Бальзак — *Прим. комм.*

3) «Reise in die Neue Oberwelt des Mondes».

История первой сатиры очень занимательна: это перевод «L'homme dans la Lune» F. Bauchoin (P⟨aris⟩, 1648), в свою очередь перевода «The Man in the Moon» Fr. Godwin (London, 1638). Но в основе лежит какой-то испанский источник.

⟨1)⟩ Доминико Гонзалес бежал с острова св. Елены на птицах особой породы. Приключения с дикарями и затем попадает на луну (11 сентября 1599). Исключительная чистота и правдивость жителей луны, они чужды всех пороков. Судов и | болезней они не знают, ибо нет преступлений и пороков; царит вечная весна; живут долго, и смерть встречают веселым пиром с друзьями; тела их не гниют. Если у ребенка замечается склонность к порокам, то, чтобы не заразить общество, его отправляют на землю (отсюда население американского континента).

2) Сатирическое изображение толпы, виденной во сне.

3) Путешествие на луну во сне; сатирическое изображение селенитами земных порядков (⟨*1 нрзб.*⟩). Бегство через окно от ревнивого влюбленного.

«Die verkehrte Welt» (не раньше 1672). Путешествие в ад во сне. Беседа Симплициссимуса с обитателями ада и ироническая хвала земных порядков.

Нельзя противопоставлять фантастические и бытовые тенденции романа.

Профанация как древнейший корень романа и новеллы. Узаконенные (легализованные) профанирующие рассказы.

Влияние мениппеи на мистерию, вообще на весь средневековый театр.

Однотонно-оксюморная линия развития мениппеи завершается Достоевским.

Мениппея ведет нас к первофеномену романа: к профанации, к отправляющему к чорту (в преисподнюю) ругательству.

Мениппеи у Гейне («Атта Тролль» и др.).|

Традиция и современность. Почти для всего в сюжете, в обстановке, в подробностях находятся точные соответствия (источники, прототипы) в биографии, в современной обстановке, в газетах, журналах и т. п. Все взято из окружающей современной действительности самого автора, ни для вымысла, ни для традиции не остается места.

Процесс творчества совершается не в голове творящего и не на бумаге. Он совершается в большом мире и в большом времени (в большой объективной памяти человечества). Это слово на протяжении столетий лежало рядом (сочеталось, созвучало, о т в е ч а л о) с такими и такими-то словами, этот образ со всем своим прошлым приходит сюда. Это объективный процесс, где слова и образы развертывают свою логику.

Пространственная и временная структура образа: где мир, где человек, где душа, где тело, где небо, где земля, где настоящее, где прошлое и т. д. Границы вещей и явлений. Особенно локализация «души». Выбор субъекта, главного носителя действия и его границы; логика метафор.

Анализ начала «Онегина». «Мой дядя». Лицемерная скорбь. К чорту умирающего. Фамильяризация и снижение семейного начала, жизни и смерти.|

1) Становящийся жанр.

2) Традиция, современность, индивидуальность.

3) Область серьезно-смешного. Фамильяризация, освобождение от предания, вымысел, осовременение, зона контакта.

4) Мениппея и логисторикус. Ее общие отличия от сократического диалога. История ее возникновения и развития. Фигура Биона. Фигура Гераклида Понтика. Идея у них начинает жить сюжетной жизнью. Эта жизнь была уже подготовлена сократическим диалогом (перипетии мысли о бессмертии). Морально-проповедническая линия (Понтик, сам Менипп, Лукиан, Боэций, Юлиан, soliloquia), сатурналиевая балаганно-цирковая линия (Варрон, уже Бион). 1) герой (влияние народных масок, раскрывается в trices), 2) сюжет, 3) площадь, 4) слово (неуместность), 5) сон и мечта.

5) Европейская стадия развития мениппеи.

Ф и г у р а Б и о н а⟨,⟩ III в. Он — создатель мениппеи. Насмешка, противоречие, парадокс; прошел через все философские школы, играя глубинами мысли. Философия в пестром клоунском наряде.

О нем Узенер, Ваксмут, Гензе и др.

Ф и г у р а Г е р а к л и д а П о н т и к а. Современник Аристотеля. О нем у Диогена Лаэрция. Рассказ про ч е л о в е к а с л у н ы. Это — комический диалог, поиски правды, утопический

элемент. Его же роман «Abaris». Он же создатель Logistorici, так полагает Рикль. Цицерон называет гераклейдейон. Таковы были псевдоплатоновские диалоги «Феаки», «Эпименид» и др.|

«*Περίπατος*» (круговое путешествие). В «Эндимоне» рассматривается жизнь города с высоты (подобно «Икаромениппу»): экспериментальный сюжет с позицией «над». Добрые старые времена воспевались в «*Γεροντοδιδάσκαλος*».

Длинные, перерастающие в роман, сатиры: «Круговое плавание» 2 кн. «*Περὶ χαρακτήρων*» 3 кн.

Формой симпосиона он пользуется часто: в «Quinquatrus», «Agatho», «Papia papae». Форма надгробного пира в «*Ταφὴ Μενίππου*». В сатире «Ты не должен хвалить день до вечера» развивается даже теория симпосиона.

И Меценат, по-видимому, писал менипповы сатиры.

Область серьезно-смешного: сократический диалог, сатиры, басня, буколическая поэзия*.

Сатира Сенеки (Annaeus Seneca) — древнейший образец «Himmelspfarten-Literatur», которая приняла массовый характер в эпоху реформации.

Типы мудрости в разработке легенды о семи мудрецах. Все это — фрагменты большого романа о семи мудрецах.

«*Λάλει σαυτῷ*» Эпиктета. |

Экспериментально-провоцирующие формы Nekyia определяют самую сущность специфического мира романов Достоевского, его реалистическую фантастичность, его мучительность и остроту, его synkriseis, его специфические мезальянсы и столкновения разъединенных сил, присущую ему одновременность разновременного. Этот ад требует себе в дополнение «рая».

«Caesares» Юлиана.

Борьба с *τῦφος* (напыщенность, внешняя значительность).

Журналистский характер Лукиана, его злободневность. Мы не умеем только расшифровывать его вымышленные имена.

«Жизнь Аполлония Тианского» второго Филострата (сына).

Мечте и мечтателю не было места в эпическом мире. Эпический герой (и трагический) всецело, весь и до конца поглощен

---

* *Позднейшая вст. кар.*: мемуары, описания, путешествия — *Прим. комм.*

и исчерпан своей судьбой и своим действительным жизненным положением. Он может бояться, хотеть, молить богов об изменении судьбы, но он весь в ней, и он не может жить в мечтах другою жизнью («только все неотступнее снится жизнь иная, моя — не моя»), не может быть другим в своих мечтах, эта другая жизнь, другая возможность жизни исключена для него. И сон эпического и трагического героя никогда не вы|водит его за пределы его судьбы (в другую жизнь), он может видеть только пророческие сны, только предвосхищающие ту же судьбу. Мечта и сон в романе начинают играть громадную роль именно как выходы в другую жизнь, как возможность быть другим и жить совсем другою жизнью. Эта роль мечты и сна особенно важны в романе типа Достоевского. Они впервые появляются в мениппповой сатире и в родственных жанрах. «Корабль, или Желание» Лукиана (экспериментально-провоцирующая функция).

Формы мениппеи у Серена Киркегора.

Анализ «Гиппократова романа». Маниакальная тематика.

Герой-идеолог, он же мечтатель и безумец. У него нет места в жизни, и у него нет судьбы, чаще — у него не та судьба (т. е. судьба перестала быть внешней и внутренней необходимостью). Поэтому он и действует в плоскости «преисподней», площади, улицы, таверны, бани, толпы, вагона, перекрестка, большой дороги и т. п., т. е. вне установленного строя мира, определяемого положением людей.

Первая сцена «Идиота». Вагон, нищий князь, нищий Рогожин, вдруг ставший миллионером, паразит, живущий за счет смены фортун (Лебедев). Вторая сцена: сатурналиева беседа князя с лакеем в одной плоскости (в равных положениях) о смертной казни. Столовая Епанчиных и застольная | беседа в ней. Особенно сцена в гостиной у Настасьи Филипповны. Выбор героя — короля — шута — безумного определяет логику развертывания событий и самую плоскость их свершения (площадь сатурналий или преисподняя).

Проблема возрастов и поколений: она — основная у Достоевского. Sexagesum и пр.

Герой без места в иерархическом строе мира, не имеющий необходимой и единственной судьбы. Как это раскрывается в цикле: Диоген и Александр.

Общение с самим собою и сложное событие такого общения.

Спустя два века после Лукиана мениппея снова вводится в литературу Юлианом Отступником. Недошедшая «К r o n i a».

«Cäsares»: рассказ посланника богов Юлиану о том, как с а т у р н а л и и справлялись на небесах. Состязание властителей прошлого. Роль Силена, воплощение иронической, испытывающей человека мудрости; старый synkrisis между Александром и Диогеном. Но ни тот, ни другой, а их сочетание — Марк Аврелий.

У Боэция мениппея усваивает серьезный тон.

Связь (исконная) мениппеи с симпосионом.

Даже среди герметических произведений (греко-египетская религиозная философия) есть мениппея «*Κόρη κόσμου*» (собрание богов и выступление Момоса).|

Цицерон называет «logistoricus» «*Ἡρακλείδειον*». Именно Гераклид Понтик связал два элемента весьма разнородного происхождения: фантастическую и авантюрную сказку и философский диалог. По-видимому, такое сочетание имело место и в псевдоплатоновских диалогах «Феаки» и «Эпименид» (Лаэрций).

По-видимому, академик Леон написал «Halkym», где Сократ считает вполне понятным превращение людей в зверей.

Влияние комедии на диалог. Серьезно-комические диалоги Monimos'а. Они составляют переход к м е н и п п о в о й с а т и р е.

Есть сообщение, что ученик Платона Eudoxos написал «Разговоры собак» (*κυνῶν διάλογοι*). Наслаждение здесь признается высшим благом. И древние философы прислушивались к голосу зверей как к голосу самой природы. Сервантес «Coloquio de los perros».

Проблема Б и о н а. Узенер, Ваксмут, Гензе и др. считают именно Б и о н а и з Б о р и с ф е н ы создателем мениппповой сатиры. Замечательный прозаик III в. Насмешка, противоречие, парадокс; воплощенная оппозиция против всего. Прошел через все философские школы, играл глубинами мысли. Он первый | облачил философию в пестрый клоунский, шутовской наряд. Он имел сильную склонность к комедии. Связь с новой софистикой и ⟨*1 нрзб.*⟩ риторикой*.

---

* *Позднейшая вст. кар.*: (Идея, мысль в зоне контакта). — *Прим. комм.*

Мениппова сатира — диалог, который стремится уже не только обучать, но и занимать. Сближение с комедией объяснялось и тем, что стали создаваться пьесы для чтения. Внедрение стихотворных моментов. Первоначально стихотворные цитаты, которые сначала переосмысливались контекстом, а потом и пародийно передавались. От пародийного цитирования до введения собственных стихов.

Героем становится Диоген (киники противопоставляют его Сократу).

Пародийные использования гомеровских собраний богов.

Может быть, уже *Σάθων* Антисфена было что-то вроде мениппoвой сатиры.

Роль загробного царства («Nekyia»). Гомеровское изображение проникает эсхатологические мифы Платона. Но при изображении общества софистов в доме Каллия («Протагор») пародируются отдельные ситуации гомеровского изображения. У Мениппа создаются уже целые самостоятельные пародийные произведения.

Связь с «Лягушками», мотив переодевания в Геракле ⟨*?*⟩ (у Мениппа, в Одиссее).

Платоновский Сократ стоит на как бы пороге загробного мира и в предчувствии будущего говорит о тех разговорах, которые он будет вести | с тенями прошлого, как вел их на земле. Здесь еще нет сюжета⟨,⟩ и загробный мир еще не стал сюжетным пространством. Менипп прямо вводит и себя и Диогена в царство теней.

Уже Сократ у Платона испытывается в различных жизненных положениях. Менипп прямо изобретает многообразие таких жизненных положений для мудреца. Он, как Протей, жаждет превращений. Он пишет и с неба письма богов к своим врагам. «Von Himmel durch die Welt zur Hölle».

Существовал и образ путешествующего Диогена. Продажа Диогена в рабство. Самую сцену продажи изображал (на базаре) Менипп (до него писали Эвбул и Клеомен). Таков же эпизод с Гераклом.

Радикальная перемена судьбы (император — раб) у Сенеки, у Лукиана, у Апулея.

Мениппея у Варрона. Эпоха расцвета грубой народной комики, возрождение и расцвет мима и ателлана. Влияние

эллинизированного востока на Рим. Стоячим маскам Маккуса, Букко, Паппуса, меняющим свои жизненные положения, соответствует фигура киника, остающегося самим собою при всех положениях.

Более поздние подражатели мениппеи — Марциал Капелла и Боэций. |

Характеристика сатир Варрона: сюжетность и драматизм, резкая перемена сцен и положений, рассказанные разговоры, введение исторических фигур, персонификация абстрактных понятий, смешение стиха и прозы, смешение языков, элементы народной комики, введение говорящим себя самого, форм письма, наконец, спора с самим собою.

Римские праздники изображаются в «Quinquatrus» и «Vinalia».

В «Sexagessis» (т. е. шестидесятилетний) герой, как новый Эпименид, пробуждается в Риме и затем, по старому обычаю отцов, сбрасывается в Тибр. «Каждый горшок имеет свою меру» (Est modus matulae‹)›: действие происходит на пиру. «Bajae» — курортный диалог.

Еще Антисфен считал высшим плодом своей философии — способность общаться с самим собою.

«Bimarcus» — раздвоение. Акцентируется комический момент такого раздвоения. Обещание одного Марка написать о тропах и фигурах, другой Марк напоминает об этом обещании, но первый не может выполнить, начинает читать «Одиссею», сам начинает сочинять стихи и т. д. Влияние «Двойного Марка» на «Soliloquia» Августина.

«Quinquatrus» — против врачей. «*Σκιαμαχία*» — о пустом тщеславии. В одной из сатир осмеиваются гастрономы и гастрономические книги. |

Прямые мениპповы сатиры: «Бобок», «Сон смешного человека», отчасти и «Кроткая».

Проблема soliloquia. Проблема внутреннего монолога — очень важная проблема теории романа. Рассказ в романе в известной мере стремится к пределу внутреннего монолога, особенно у Достоевского. Диалогическая постановка рассказчика и в отношении героев и в отношении себя самого.

Мениპповы сатиры в романах: «Сон Версилова», отчасти сон Свидригайлова, Иван и чорт, сны Раскольникова.

Моральный эксперимент; провоцирование. Организация пространства. Порог. Игра временами. Осовремен(ен)ие вечных проблем и вечных образов. Современность как точка зрения. Traumsatyre.

Универсальная проблемность, современность и бытие, глубинная психология, моральный эксперимент и провоцирование, трехпланность построения, soliloquia, смешение времен, смешение языков, цинизм. Специфическое использование сюжета: испытание истины, воплощенной в человеке (в Диогене, в Мениппе, прежде всего в Сократе). От сократического диалога отличает мениппову сатиру острый сюжетный интерес: фантастика сюжета.

Перевод всего этого из далевого (эпического) плана в зону контакта. Сюжетно: неожиданные столкновения в необычной плоскости (плоскость эта — преисподняя) иерархически разобщенных людей (и временная разобщенность мыслится как иерархическая).

Необычайное влияние сатурналий на развитие | мениппповой сатиры, а на европейской почве (в средние века и в эпоху возрождения) — праздника глупцов, risus paschalis и карнавала, кукольного театра, наконец, балагана (Гоголь, Стерн, Смоллет и др., Сорель).

Мистерия и мениппея. Фауст. «Искушение св. Антония».

Маниакальная тематика в мениппее. Всюду, где встречаетесь с маниакальной тематикой в литературе, ищите мениппею.

Изучение п л о с к о с т и мениппеи. Ни эпические, ни трагические пространственно-временные (хронотопические) плоскости не годились. Сказочная плоскость. Плоскость для экспериментирующей фантазии.

Литература н е к и й.

Изучение структурных особенностей плоскости, сцены у Достоевского. Плоскость кающихся и искупляемых душ.

Временная отмена законов мира сего. Специфические условия для абсолютной откровенности: цинизм. Карнавальная игра в откровенность за столом Настасьи Филипповны. «Бобок». Все это — плоскость преисподней.

Путешествие в мениппее: не в доме, не у себя, не в своем мире, в точке прехождения, ухода-прихода. У Достоевского нет

путешествия (кроме путешествия Версилова), но у него есть аналогии прехождений.

Порог и лестница у Достоевского. Пока настоящий художник не чувствует себя во власти необходимости, он зачеркивает. Всякая необходимость не до конца понятна. Пир в Канне Галилейской. Мир наизнанку.

Площадь и улица в мениппее и у Достоевского.

Толпа и специфика ее изображения. «Сенная». Сократ и базарная площадь. Диоген и продажа себя в рабство.

Кусок, вырезка, отрезок, сектор площади торго|вой, карнавальной, казни, кусок голгофы, ада, неба. Но все это погружено в современность.

Площадь, где торгуют, смеются и веселятся, развенчивают-увенчивают, торгуют, разрывают на части, распинают, где сходятся верх и низ, преисподняя и небо.

Шут — идиот — жених. Превращение нищего в богача; рулетка, карнавальная идея подростка.

Комната, как кусочек площади, лестница и порог. Как площадь развертывает свою логику на вечере у Настасьи Филипповны. Карнавальные рассказы, фигура старичка, появление в рогожинской компании, жених — идиот — шут, превращение нищего в богача, сожжение денег в камине.

Похождения «правды», превратности ее земных судеб, как основная тема мениппеи. Она шатается по площадям и улицам, ее осмеивают, развенчивают, распинают и пр. Подчеркиваю, что это именно фантастические приключения правды. Специфический аспект этой правды, ставшей авантюрным героем: социально-обратно-иерархический, откровенно-разоблачительный, внутренне-искренний, цинический, правда личности и места, т. е. сплошная воплощенность.

«Великий инквизитор» — застольная беседа в кабачке. Установка на слово, нарушающее законы и нормы речевого общения (цинизм, крайняя откровенность, проникновенность и пр.), подчеркнутая неуместность этого слова; шокирующее слово.

Из этих иерархических, эксцентрических, адских и райских точек, из этих подъемов и падений, этих кризисов нельзя сложить вытянутой биографической (исторической) линии становления и роста.

Церковь, смешанная с ареной цирка.

Один человек умирает и рождается совсем другой, новый человек, без всякой предшествовавшей связи: клоунский цир|ковой трюк подмены человека (вроде того, что проделывает Шарлотта Ивановна в «Вишневом саду») и мистическое преображение человека. Разрыв преемственности и ответственности: я не отвечаю за свои поступки на луне (или во сне). Сонная сатира и ее специфика. Сонная сатира как разновидность мениппеи. История этой сонной сатиры. Элемент утопический.

Испытание сумасшедшего в нормальном мире или наоборот. Гулливер. Вообще Свифт.

Метод — прощупывание первофеноменов.

Два типа сюжета изменения человека: кризис и ⟨*1 нрзб.*⟩ обновление и перерыв этической и юридической ответственности; второй тип — трюковой (цирковой); он и у Достоевского.

Кто преступник? (фактический, юридический, моральный). Детективные и философские линии ее развития.

Тема раздвоения: Бимаркус и др. Элементы эти в солилоквиях.

Морально-проповедническая и карнавально-балаганная линия развития мениппеи, хотя полного расхождения этих линий за редчайшими исключениями не было. Церковная и цирковая природа ее.

Общая характеристика мениппеи и более подробное изучение тех двух линий ее развития (вообще был целый пучок таких линий), которые у нас представлены Гоголем, с одной стороны, и Достоевским, с другой, — церковно-проповедническая и цирково-балаганная*.

Прежде всего вопрос о термине. Он так же условен и случаен, как и термин «роман». Существовавшая до Мениппа и не всегда сатира, она связана с судьбой Мениппа, от которого как раз не дошло ни одной строчки. Область серьезно-смехового. Она родственна всем жанрам этой обширной области, но особенно жанру сократического диалога, но неправильно считать эту форму продуктом разложения сократического диалога.

---

* *Позднейшая вст. кар.*: Достоевский — от готового христианства к эллинистическому прехристианству. — *Прим. комм.*

Прежде всего общая грубая характеристика всей области серьезно-смешного. | Сатурнализация и последующая карнавализация мениппеи (в средние века и в эпоху возрождения). Сложная система взаимовлияний и просачиваний с другими жанрами.

Площадь, улица, толпа, как реальный эквивалент площади ⟨и⟩ преисподней. Факторы, разрушающие обычный строй мира и его иерархию, превращающие мир в арену фамильярного столкновения и делающие невозможное возможным: деньги, игра, праздники и т. п.

«Ночь перед Рождеством» как карнавализованная мениппова сатира. Традиция украинской карнавализации.

Изучить изменения менипповой сатиры в средние века под влиянием местного смехового фольклора, с одной стороны, и народной с к а з к и, с другой (сказка, рождественская сказка — о феях ⟨?⟩ — как основа романов Диккенса, как это замечательно показано в книге Дибелиуса).

Своеобразие героя мениппеи — он идеолог, его судьба — судьба идеи, его приключения — приключения правды, поэтому все обычные сюжетные моменты (любовь, брак, борьба, достижения фортуны) либо вовсе отпадают, либо в корне переосмысливаются.

Разрушение эпического и трагического хронотопа. Независимость героя от своей судьбы, он может стать совсем другим, прожить совсем другую жизнь, случайность данной жизни, данной судьбы, его действительность не совпадает с его возможностями, он не совпадает с самим собою, показать это несовпадение, эту случайность жизненных положений и судьбы — пафос мениппеи. Презрение к жизненному положению, к карьере, к фортуне, к славе: влияние стоицизма и, в особенности, конечно, цинизма. Тема противопоставления Александра и Диогена, мудреца и властителя. Разнобой возможностей и судьбы, ошибки, падения, возрождения. Разрушение эпической и трагической целостности человека, несуществующего вне своей судьбы. Ведь он мог поступить только как представитель данной судьбы, вне которой его нет и представить себе нельзя. Исключения, благодаря своему безумию, — Геракл и Одиссей. Безумие разрывает монолитную целостность, железную логику одной судьбы в данном необходимом же строе мира: герой

может безумствовать. «Это будет уже другой роман о другом человеке» (Раскольников, Дмитрий, Подросток).

Частная деталь: в мениппее появляется толпа. Толпа — это совершенно специфическая категория. Противопоставление ее трагическому и комическому хору. Эпический народ и толпа.

Мим и сократический диалог. Зачатки сократического диалога у Эпихарма. Попытка Шустера реконструировать мим Софрона из Горгия.

Σύγκρισις — сопоставление точек зрения. Сложение форм таких сюнкризисов лежит в основе «Братьев Карамазовых».

Разоблачение человеческого незнания как основная цель сократического диалога, развенчание общепризнанной ходячей правды. Это — цель и романа.

Диалогическое провоцирование — *ἀνάκρισις* в сократическом диалоге. Сюжет в фантастике мениппеи | становится средством к такой анакризе; у Сократа только слово, а здесь фантастический сюжет.

Сократические диалоги писали Платон, Ксенофонт, Антисфен, Эсхил, Федон, Эвклид и второстепенные: Алексанен, Симон, Глаукон, Симмий, Кебес, Кратон и др.

Антисфен использовал фигуру Геракла как своего рода мифического киника («Геракл»). Это уже роман о Геракле. Спор его с Прометеем как представителем небесной мудрости, спор трагического героя с героем прозаическим.

Уже софист Продик и затем киники изображали юность и становление Геракла. Это — первый герой «романа воспитания».

Ксенофонт осмелился изобразить идеального человека, мудреца и властителя в образе варварского монарха.

Беседа властителя с мудрецом. Геродот о беседе Креза с Солоном. Особенно: Александр и Диоген.

Властитель и мудрец, властитель и фольклорный дурак, властитель и шут, мудрец и дурак, дурак и официальный мир (дурак в суде, на войне, на троне — Санчо ⟨?⟩ и т. п.). Соломон и Маркольф.

Старофранцузские Desputasion, их можно было ставить на сцене. Moralité являются по существу диалогами лукиановского типа.

Тема Тимона. В V в. д⟨о⟩ н. э. — комедия. Лукиановский диалог, написанный на основе этой | комедии, строится как средневековая мистерийная сцена, в двух планах (земной и небесный). Драматическая обработка у Боярдо и Шекспира.

Гераклид Понтик (современник Аристотеля), ему приписывается (Диоген Лаэртский) рассказ про человека с луны, вероятно, в форме комического диалога; вероятно был здесь и утопический элемент.

Его же «Abaris» (жрец с аполлоновой стрелой) — фантастический и утопический роман. Обошел весь мир и справедливый общественный строй нашел у гиперборейцев.

«Logistorici» Варрона, по Ritsehl'ю, имеют своим образцом произведения Гераклида Понтика. О них говорит и Цицерон. Это — философские дискурсы с богатым материалом исторических данных и примеров. Сочетания диалога (λόγος) с историей (ἱστορία). «Истории», по-видимому, носили авантюрно-фантастический характер экспериментального или провоцирующего типа. Аналогично построены и псевдоплатоновские диалоги «Minos» и «Hipparchos», но с ослаблением фантастического элемента. Виламовиц указывает на «Moralia» Плутарха как на образцы «logistoricus» (напр.⟨имер⟩, «О демоне» Сократа).

Подготовительные материалы и конспекты

⟨ПРОБЛЕМА ПОСТОЯННОГО ЭПИТЕТА⟩

Проблема постоянного эпитета. Веселовский. Логизирование материала. Хвала и брань. Обращение. Проблема славословия. Имя и прозвище.

Память. Не прямая линия, дуга. Кривизна не пространства, а становления, кривизна всякого события, его смысла в отношении времени. Вытянуть в одну прямолинейную линию вперед нельзя без насилия и искажения. Оно идет в двух направлениях: и вперед и назад, как дуги круга оно в обоих направлениях прогрессивно, ведет вперед к концу-началу. Память и провиденье в этом смысле совпадают, поскольку они схватывают кривизну события. Момент ценностно-иерархического прошлого присущ самой форме всякой нероманной героизации (образ человека), известная степень иерархического отдаления противоположного, фамильяризации.

Дегероизующие и снижающие жанры; их история (carmina triumphalia, фольклорные снижения и т. п.). Важна их работа по фамильяризации, по приближению объекта изображения, по созданию новой зоны, новых пространственно-временных координат образа. Работа по превращению слова из средства изображения в предмет изображения, в образ языка.

Организация пространства в романной зоне контакта. Два прямо противоположных типа такой организации: 1) организация внутреннего пространства как моего окружения, маленького ⟨?⟩ родного мира (internum aeternum, Kleinmalerei и пр.), 2) отрицание внутреннего пространства, граница и порог. Скитания-искания греческого и утопического романа. Поиски преисподней и рая.

Категория прошлого. Себя самого в аспекте прошлого. Близость, ощупывание разрушает метафору (но вовсе не иллюзию).

Память. Живой опыт и предчувствие. Перевод того же мира в зону контакта в сатировой драме, герои изображены как современники, их ощупывают.

Конечно, нельзя рационализировать смысл системы народно-праздничных образов, нельзя его свести к ряду философских положений. Если бы это было можно, то грош цена была бы такой системе образов. Это — особое мироощущение, которому участники приобщаются путем реального участия во всенародном карнавальном действе. Радость смен и реальное переживание своей космической неуничтожимости в целом этих смен, ощущение себя не в отъединенном звене, а в цепи, перемещение себя и своего мироощущения в точку сцепления сцепляющихся звеньев.

⟨*2 нрзб.*⟩ Игра человеческим телом на границах жизни и смерти (живот и нижняя часть). Максимальное отдаление от чужого тела, от начал и концов — тела.

⟨РАССКАЗЫ О ЖИВОТНЫХ⟩

Рассказы о животных, как известно, были чрезвычайно излюблены в средние века. Существенное значение имели «бестиарии», продолжавшие традиции «Physiologus»'а. Всем известны «Isopet» и «Roman de Renart». Гротескный характер такого изображения животных не подлежит никакому сомнению, поскольку животные изображались как люди, делали человеческие дела, носили человеческую одежду, отражали человеческий социальный строй, действовали в мире человеческих вещей. Эта животная тематика имела громадное значение и в изобразительных искусствах средневековья. Иллюстраторы рукописей очень часто развивали эту животную тематику в своих миниатюрах, давая образам зверей, производящих человеческие действия или даже смешанных с человеческими телами и вещами. Известно, что история Лиса изображалась на полотнах в соборах. Все это — существенный источник образов гротескного тела.

G. Lote
«La vie et l'œuvre de François Rabelais». Paris, 1938[α]

L. Gautier отмечает, что распространенные названия печатных романов (он приводит как пример полные названия «Conqueste de Trebisonde») носит рекламный характер, это — зазывания «les boniments de camelots qui vantent leur drogue» (112)[1].

Чудеса таинственного востока в «Le Pèlerinage de Charlemagne».

В «Aucassin et Nicolette» герои, покинув берега Прованса, прибывают в Torelore — подлинное королевство «мира наизнанку» (du monde à l'envers). Короля они находят в постели; он рожает (en couches), а женщины под командой королевы ведут войну. Война, впрочем, безопасная, так как дерутся с помощью шампиньонов, сыров и печеных яблок.

«Huon de Bordeaux». Герой, по приказу Карла Великого, должен направиться в Вавилон и доставить бороду и четыре зуба эмира. Покинув Иерусалим, герой попадает в страну «la Féménie», где женщины стерильны, собаки не лают, а пастухи не поют. Затем он попадает к конне (chez les Connains), которые покрыты шерстью как кабаны, никогда не едят хлеба, а только сырое мясо, и громадные уши которых закрывают им все лицо. Затем он проходит через землю — «Terre de Foi», где все жнут хлеб, который не сеяли, потому что он никому не принадлежит.

Все такие фантастические страны очень часто изображаются по способу «наоборот» обычному миру и обычным отношениям.

[2]Об источниках средневековой фантастики. Первым собравшим все рассказы о чудесах Индии был живущий в Персии грек — Ктесиас Книдский, врач короля Артаксеркса (в IV в. до н. э.). Он собрал все рассказы о сокровищах, о чудесной

[α] Постраничные сноски, отмеченные звездочками, принадлежат М.М.Б.; концевые, отмеченные цифрами, — комментатору.

флоре и фауне, о необычном телосложении некоторых обитателей Индии, о чудесных животных. Произведение Ктесиаса до нас не дошло, но оно было использовано Лукианом в его «Истинных историях», Плинием, Исидором Севильским и др.

Во II веке нашей эры в Александрии возник «Physiologus», также до нас не дошедший. Это — естественная история, смешанная с легендами и чудесами. Здесь описываются минералы, растения и животные. «Физиолог» был широко использован в императорскую эпоху, в частности, Исидором Севильским, который послужил основным источником для средневековых «бестиариев».

Сводка всего этого легендарного материала была произведена в III в. н. э. Псевдо-Каллисфеном. Существуют две латинских версии Псевдо-Каллисфена. Одна Юлиуса Валериуса около 300 г. и другая под названием «Historia de praeliis Alexandri magni» X века. В дальнейшем эти сведенные Псевдо-Каллисфеном легенды входят в «De imagine mundi» Honoré d'Autun (первая половина XII в.) в «Mapemonde» Pierre'a (1217 г.), в «Livres dou tresor» Брюнетто Латини (середина XIII века) и позже в «Image du monde» Gautier de Metz.

Эти легенды далее проникают в рассказы о действительных и вымышленных путешествиях: к Марко Поло, Odoric de Pordenone, Hayton, Ricold de Montcroix и медику Jean de Mandeville. В XIV веке все эти путешествия были объединены в сводном манускрипте под заголовком «Merveilles du Monde». Здесь имеются интересные миниатюры, изображающие гротескные образы людей. Они также были собраны в «Speculum historiale» Vincent de Beauvais: произведение это существует во множестве списков и в 1473 г. оно было отпечатано в Страсбурге. Локализация «чудес» в различных путешествиях то шире, то уже. Мандевиль локализует страны чудес не только в Азии, но и в Эфиопии и в долине Нила, но большинство придерживается псевдо-Каллисфеновской локализации в Индии и ⟨на⟩ окружающих островах.

Наконец, чудеса эти проникают в поэму, написанную александрийским стихом⟨,⟩ — «Li romans d'Alexandre».

⟨Так складывается и распространяется восточная фантастика средних веков. Она определила и мотивы многочисленных

миниатюр, иллюстрирующих рукописи, а также и скульптурные изображения в соборах.

Таков один из важнейших источников гротеска).

Таковы прямые отражения легенд об индийских чудесах в средневековой «космографической» литературе (в самом широком смысле).

Какой характер носят все эти индийские чудеса? Легенды рассказывали о сказочных богатствах — мраморе, золоте, драгоценных камнях, об исключительной природе, о чудесах чисто фантастического порядка: дьяволы, играющее пламя, магическая трава, зачарованный лес, населенный прекрасными девушками, весною выходящими на землю и отдающимися воинам Александра, знаменитый источник юности.[3] Множество демонов, появляющихся в лесах и глубоких долинах Индии, заставляло предполагать, что в некоторых местах здесь скрыты отверстия, ведущие в ад. Средневековье было также уверено, что именно здесь, в Индии, находился земной рай, т. е. место первоначального пребывания Адама и Евы: его помещали в трех днях пути от фонтана юности. В «Iter ad Paradisum» рассказывается, что Александр видел здесь замкнутую со всех сторон наглухо «обитель праведных», где они обитают до Страшного суда. Большое место занимает описание животных. Рядом с реальными (слон, лев, пантера, гиппопотам, гиена) подробно описываются фантастический дракон, гарпия, ликорн, феникс и др. Так, Мандевиль подробно описывает грифона, Брюнетто Латини — дракона. Между прочим, в XV в. в Sainte-Chapelle показывали чудеса, привезенные с востока: чучело крокодила, яйца страуса, рога ликорна, ногу грифона, убитого Готфридом Бульонским.

Но особо важное значение для нас имеет описание невиданных человеческих существ. Существа эти носят чисто гротескный характер. Некоторые из них наполовину являются животными, например, гиппоподы, ноги которых снабжены копытами, сирены, циноцефалы, лающие вместо того, чтобы говорить, сатиры, оноцентавры и др. Дается, следовательно, целая галерея образов смешанного тела. Есть здесь и великаны и карлики и пигмеи. Есть, наконец, люди, наделенные разнообразными уродствами: сциоподы, имеющие

одну ногу, леуманы, лишенные головы, с лицом на груди; есть люди с одним глазом на лбу, есть с глазами на плечах, с глазами на спине, есть шестирукие, есть такие, которые едят с помощью носа и т. п. Все это — необузданнейшее гротескное анатомическое фантазирование, столь излюбленное в средние века.

Такое анатомические фантазирование, свободная игра телом и его органами, любит и Рабле: достаточно вспомнить его[4] пигмеев, рожденных из газов Пантагрюэля, у которых сердце расположено недалеко от заднего прохода, чудовищных детей Антифизис, знаменитое описание внешних и внутренних органов Каремпренана. Здесь тот же тип гротескной анатомистики. (121).

Легенда о пресвитере Иоанне пользуется громадным распространением с XII века, когда появилось апокрифическое письмо его к греческому императору Мануилу Комнену (О нем упоминает Рютбеф в «Dit de l'Erberie»). Одни локализовали его царство в Марокко, другие в Китае, третьи в Эфиопии, но большинство (в том числе и Рабле) — в Индии. В его письме указывается, что река Physon, истекающая из земного рая, протекает через его царство. В подвластных ему странах протекают также реки из меда и молока. Но кроме восточной страны чудес (преимущественно Индии) средние века знали и северо-западную страну чудес, расположенную на широте Ирландии. Именно в этом направлении ищет страну чудес и Пантагрюэль. Эти северо-западные кельтские чудеса имеют свою традицию. Уже у Лукиана в его «Истинных историях» имеются элементы северо-западного мира чудес (изображение морских чудес на запад от «Геркулесовых столбов»). В поэме IV в. н. э. «Аргонавтики» изображается путешествие в страну макробов, по гиперборейскому морю. Но здесь эта кельтская струя смешивается с элементами из Ктесиаса. В средние века все эти моменты жили, обогащенные новыми, неизвестными древним, народными легендами. На Рабле преобладающее влияние оказывает не Лукиан, а именно эта средневековая (кельтская) традиция. Уже в «Image du Monde» Gautier de Metz говорится об островах, расположенных к северо-западу от Гиберни ⟨Hibernie⟩, на каждом из которых есть какие-нибудь чудеса.

На путешествие Пантагрюэля особое влияние оказало, по-видимому, «Voyage de Saint Brendan», написанное в 1125 г. монахом Benoît.

[5] Св. Брендан с семнадцатью монахами своего монастыря отправился на поиски рая из Ирландии в северо-западном направлении, поднимаясь к полярным областям (паруса у него косматые из воловьих шкур) (маршрут Пантагрюэля). Путешествие длилось семь лет. Он следовал от острова к острову, открывая все новые и новые чудеса. На одном жили белые барашки величиною с оленя; на другом на громадных деревьях с красной листвой жили белые птицы, певшие славы богу; на другом острове царило глубокое молчание и лампады здесь загораются сами в час богослужения (старик на этом острове молчания чрезвычайно напоминает старого Макреона[6] у Рабле). Праздник пасхи путешественникам приходится справлять на спине акулы. (У Рабле эпизод с физитером). Они присутствуют при бое между драконом и грифоном, видят морскую змею и других морских чудовищ. Они преодолевают все опасности, благодаря своему благочестию. Они видят роскошный алтарь, подымающийся из океана на сапфировой колонне. Они проходят мимо отверстия в ад, откуда подымается пламя. Поблизости от этой адовой пасти они находят Иуду на узкой скале, вокруг которой бушуют волны. Здесь Иуда отдыхает в дни праздника от адских мук. Наконец, они достигают дверей рая, окруженного стенами из драгоценного камня: здесь сверкают топазы, аметисты, янтарь, оникс. Посланец бога позволяет им посетить рай. Здесь они видят роскошные луга, цветы, деревья, полные плодов; повсюду разлиты ароматы, леса наполнены ручными животными; реки здесь из молока, а роса здесь медовая; здесь нет ни жары, ни холода, ни голода, ни печали. Такова эта легенда в обработке Бенуа.

Источник этой поэмы — «Navigatio sancti Brendani» X века. Существовали в средние века и многочисленные прозаические версии этой легенды, говорящие о ее громадной популярности во всех странах Европы (в Британии, во Фландрии, в Германии). Провансальский перевод распространил эту кельтскую легенду на юге Франции. Был перевод и на пикардийское наречие. Англо-норманская прозаическая версия легенды представлена

четырьмя рукописями XIV и XV веков. Заимствования из этой легенды были и у Брюнетто Латини и у Gautier de Metz. Весьма вероятно, что легенду эту знал и Рабле. Старый Макреон[7] похож на образ старика на острове молчания. (126).

И в литературе и в изобразительном искусстве средневековья чудеса Индии смешиваются с чудесами ирландского моря (например, в «Путешествии св. Брендана» бой дракона с грифоном). Христианизация этих древних легенд приводит к руководящей роли в них образов ада и рая.

В эпоху Рабле легенда эта была еще жива и возбуждала всеобщий интерес. Она нашла свое позднее выражение в «Liber cronicarum», изданной в Нюрнберге в 1493 г. и в «Merveilles de l'Inde» Jehan Wauquelin.

Вполне понятно, что Рабле использовал эти легенды в четвертой книге романа и планировал изображение страны пресвитера Иоанна (как земного рая) рядом с изображением ада. И тематика этого круга легенд и характер их образности (гротескность, телесная топография, обратность, утопизм) чрезвычайно близки и родственны раблезианскому миру.

[8] La Dispute des Gras et des Maigres — тема, которая трактовалась очень часто и различнейшим образом.* Эту тему развивает и Рабле как в перечислении постных и жирных блюд гастроляторов, так и в эпизоде колбасной войны.

Источником Рабле послужила поэма конца XIII века — «Bataille de Karesme et de Charnage». (В конце XV века эта поэма была уже использована Molinet в его «Débat du Poisson et du la Chair»). В поэме XIII века изображается борьба двух великих властителей: один воплощает воздержание, другой — скоромную пищу. Изображается армия «Charnage», состоящая из сосисок, колбас и пр.; фигурирует, как участник битвы, свежий сыр, масло, сливки и т. п.

---

* Она была еще совершенно жива и в XVI веке, о чем свидетельствуют картины художника Pierre Breughel l'Ancieu; два эстампа «La cuisinne grasse» и «La cuisinne maigre»; этюд «Combat entre les Gras et les Maigres», и, наконец, «Tournoi entre Carême et Carnaval»; все эти произведения выполнены художником около 1560 г.

Образы загробного царства органически сплетаются с разнообразным кругом легенд о чудесах Индии и чудесах ирландского моря. Ведь и тот и другой круг образов носит существенно топографический характер в средневековом понимании этого слова. Гротескно-телесная топография и тут и там имеет решающее значение.

Образы преисподней в античной литературе очень слабо сохраняют гротескный и телесно-топографический момент. Вот античные произведения, в которых даются эти образы:[9] XI песнь «Одиссеи», «Федр», «Федон», «Гордиас» и «Государство» Платона, «Сон Сципиона» Цицерона, «Энеида» Вергилия и, наконец, ряд произведений Лукиана (главное из них «Менипп, или Некиомастия»). Средневековая же традиция определяется непосредственно не этими, а другими произведениями.

Во главе этой традиции нужно поставить так называемый «Апокалипсис Петра». Произведение это составлено одним человеком, в конце I или в начале II века нашей эры и является в сущности сводкою античных представлений о загробном мире, развитых в выше названных произведениях, — но образы и представления эти приспособлены здесь к христианскому вероучению. Произведение это долгое время считалось потерянным, пока не было найдено в 1886 г. в одном египетском погребении. Этот трактат («Апокалипсис Петра») определил «Visio Pauli», составленную в IV в. н. э. Существовал ряд дополненных и расширенных латинских версий этой «Visio». Между прочим она легла в основу и одной французской поэмы XIII в., открытой и опубликованной Ozanam. Но главное значение «Visio Pauli» заключается в том, что ее влияние определило громадный поток средневековых ирландских легенд об аде и о рае. Эти ирландские легенды сыграли громадную роль в истории средневековой литературы и средневековой картины мира.

Мы уже видели эту ирландскую традицию в «Путешествии св. Брендана». Здесь уже наличны описания ада и рая. Громадное значение имели ирландские легенды, связанные со св. Патриком (Saint Patrice). Согласно этой легенде, св. Патрику, жившему в V в., бог показал отверстие, ведущее в чистилище[10]. Около середины XII в. цистерцианский монах Henri de Saltrey изобразил спуск в чистилище кавалера Owen в своем «Tractatus

de Purgatorio Sancti Patricii». Около этого времени была написана и знаменитая «Visio Tungdali». Тунгдаль после своей смерти совершил то же путешествие, но потом вернулся в мир живых, чтобы рассказать людям о тех ужасных зрелищах, которым он был свидетель. Эти легенды возбуждали необычайный интерес и вызвали к жизни целый ряд произведений: «L'Espurgatoire de Saint Patrice» Maria de France; «De contemptu mundi» папы Иннокентия III; «Dialogues de Saint Grégoire»; «Божественная комедия» Данте; «Salut d'Enfer» анонимного поэта; «Songe d'Enfer» Raoul de Houdenc и др.

Образы загробных видений, заимствованные из «Visio Pauli», переработанные и обогащенные кельтской фантастикой, необычайно разрослись и детализировались. Особенно резко усилились гротескные образы тела. Увеличивалось количество грехов и способов покаяния (с 7 до 9 и даже больше). В построении самих образов загробных мук без труда можно прощупать логику ругательств-брани, логику телесно-топографических отрицаний и уничтожений. Эти образы мук часто организованы как реализация метафор, заключенных в ругательствах и проклятиях. Тело терзаемых грешников дается в гротескном аспекте. Повсюду явственно выступает и связь с пожиранием; некоторых грешников жарят на вертеле, других заставляют пить растопленные металлы. Уже в «Visio Tungdali» Люцифер изображен прикованным цепями к раскаленной решетке очага, на которой он поджаривается, при этом он сам пожирает грешников.

Существовал особый круг легенд о преисподней, связанных с образом Лазаря. Согласно одной древней легенде, Лазарь во время пира Христа у Симона Прокаженного рассказал о виденных им тайнах загробного мира. Существовала проповедь псевдо-Августина, в которой подчеркивалось исключительное положение Лазаря, как единственного из живых видевшего загробные тайны. И в этой проповеди Лазарь рассказывает о загробных тайнах во время пира присутствующим гостям. В XII в. теолог Pierre Comestor в своей «Historia scolastica» также выдвигает это свидетельство Лазаря. Эта работа Коместора была переведена на французский язык и издана в год рождения Рабле (1494). К концу XV в. эта роль Лазаря приобретает особое

значение. Он ⟨Лазарь⟩ проникает в мистерии. На авторитет Лазаря опирается Antoine Vérard в своем «Traité des peines de l'Enfer» (1492). Особой популярности пиршественного рассказа Лазаря содействовало то, что он был включен, под названием «Récit de Lazare» в «Almanach des Bergiers», а начиная с 1493 года и во все издания популярнейшего «Grand Compost et Kalendrier des Bergiers» Guyot Marchant. Этот знаменитый календарь издавал в Лионе Claude Nourry, с которым Рабле, как известно, был тесно связан.

Все эти легенды о загробном царстве, включавшие в себя существенные гротескно-телесные элементы и пиршественные образы, определили тематику и образность дьяблерий, где именно эти элементы, связанные с материально-телесным низом, получили преимущественное развитие. В дьяблериях резко усилился и смеховой, комический аспект гротескных образов преисподней.**

Эпизод дьяблерии, поставленной Виллоном, о гибели Тапеку, по-видимому, не связан ни с каким реальным событием. Основные элементы этого эпизода мы находим в одном из «Colloqua» Эразма под заголовком «Exorcismus, sive Spectrum» (действие здесь разыгрывается в Англии) и в седьмой «Repues franches» (приписывается Виллону).

Эпизод посещения загробного царства Эпистемоном существенно связан с образом Лазаря. Этот эпизод, во-первых, как мы уже указывали, является пародией на евангельское чудо воскрешения Лазаря, во-вторых, он явно связан с разобранным традиционным легендарным образом Лазаря, рассказывающего на пиру свои загробные видения. Существенным источником Рабле были также две поэмы: «Salut d'Enfer» неизвестного автора и «Songe d'Enfer» Raoul de Houdenc. В обеих поэмах авторы изображают свое посещение Вельзевула и свое участие в пире дьяволов. Здесь дается уже довольно подробно развитая

** Эти гротескно-комические элементы были в зачатке даны уже в «Visio Tungdali»: именно их оттенил Jérôm Bosch в одном из панно своих «Délices terrestres» на мотив Тунгдаля в Эскуриале, выполненном около 1500 г. В соборе в Бурже имеются фрески, относящиеся к XIII в., где в изображении загробной жизни также выдвинуты гротескно-комические элементы. (135).

гастрономия и кулинария грешников. Так, герою «Salut d'Enfer» сервируют щи, сваренные на ростовщике (pot-au-feu), жаркое из фальшивомонетчика, адвоката под соусом и т. п. Raoul de Houdenc дает еще более подробное описание адской кулинарии. (136). Обоим поэтам в аду оказывается, как и Эпистемону, весьма учтивый прием, и, как и он, они запросто беседуют с Вельзевулом (что служит доказательством, по Lote, прямого влияния этих произведений на Рабле; 137)[11].

В образах преисподней в изображении Рабле на первый план выдвинуты два момента: во-первых, пожирание грешников и другие пиршественные образы (пир в преисподней самого Эпистемона, продажа съестных продуктов, пирушка Эпиктета, завершающий эпизод пир Пантагрюэля и его спутников); во-вторых, карнавальный характер мира преисподней.

Мы видели, что первый момент наличен в разобранной нами средневековой традиции загробных видений. Уже в «Видении Тунгдаля» (XII в.) Люцифер пожирает грешников, причем сам он непрерывно поджаривается на громадной решетке очага. Загробные видения связаны с пиром и в традиции «рассказа Лазаря», где эти видения становятся темой пиршественной беседы. Эти моменты резко усиливаются, притом в своем гротескном аспекте, в двух названных выше поэмах.

Уничтожение дается в образах еды-пожирания. Это — очень существенное телесно-топографическое выражение отрицания, умерщвления, уничтожения. На нем необходимо остановиться.

Отрицаемое, враждебное, осужденное, побежденное вводится в рот («адова пасть»), растерзывается, разгрызается зубами, разжевывается, опускается в желудок (в н и з, в ч р е в о), здесь, в н и з у, оно переваривается, т. е. уничтожается его старое бытие, но оно и возрождается в новой жизни пожравшего, поглотившего его тела; часть его изображается через обратное рту нижнее отверстие в виде кала, порождающего плодородие (и самый акт испражнения подобен рождению). Таким образом, путь уничтожения — ч и с т о т е л е с н ы й п у т ь, идущий с в е р х у в н и з⟨,⟩ в т е л е с н у ю м о г и л у, в т е л е с н у ю п р е и с п о д н ю ю; но в этой телесной могиле происходит и возрождение, зачатие и новое рождение. Телесное начало вечно растет и обновляется; все, что в нем захоронено, возрождается

съизнова. Этот чисто телесный путь пожирания — древнейший образ отрицания и уничтожения. Не-быть, исчезнуть — значит — быть поглощенным, съеденным, проглоченным. Древнейший ответ на вопрос, где находится бывшее, прошлое, умершее, погибшее, уничтоженное, таков: оно находится в животе, в чреве; оно поглощено, чтобы снова родиться. Подчеркнем, что вопрос об уничтожении и смерти носит чисто топографический характер: «где?» — спрашивают о м е с т е (τόπος), ищут локализации. Но этот древний топос неразрывно связан с временем: это место п р о ш л о г о (ад, преисподняя) и б у д у щ е г о (рай, новая жизнь, возрождение). Этот топос прошлого и будущего, уничтожения и возрождения, является организующим центром индийских и кельтских чудес и чудесных путешествий, этих скитаний в поисках о т в е р с т и й в земле, адовой пасти и райских ворот.

Но эта телесно-топографическая форма уничтожения и отрицания может быть правильно понята лишь при учете того, что тело не отграничено от мира. Тело мыслится космично, а космос — телесно. Земля, обсемененная, рост растительности и т. п. воспринимались таким же образом. Место, где находится умерший и уничтоженный ⟨, —⟩ это одинаково чрево земли или тела; мир пожирает так же, как и его пожирают. При этом совершенно недопустимо думать, что с помощью человечески-телесных образов объясняли различные явления внешнего мира (например, земледельческий процесс), или наоборот. И тело и мир раскрывались и раскрываются одновременно в неразрывной связи друг с другом, и поэтому нельзя сказать, что одно было объясняющим началом для другого. Топография мира и вселенной и телесная топография неразрывно сплетены и в разбираемых нами легендах.

(Образы поглощения у Рабле. Изображение микрокосма и макрокосма. Ругательства: связь их тематики с адом — осуждением и телесной топографией. Карнавальный образ преисподней: Ордерик Витал. Связь всех разобранных календарных циклов на основе единой картины мира.)

[1] Абзац отчеркнут на полях.

[2] *Вст. кар.*: «(646)» — отсылка к рукописи VI главы (тетрадь 7) с указанием страницы. Ср.: *ТФР*, с. 373–377.

[3] *Вст. кар.*: «с. 12».

[4] *Надп. вместо зачеркнутого*: Lote считает, что эти фантастические образы послужили моделью для Рабле при изображении им *далее зачеркнуто*: Каремпренана, жителей острова Энназин, жителей острова ветров. Это — тот же тип фантазии.

[5] *Вст. кар.*: «(745)» — отсылка к рукописи VII главы с указанием страницы. Ср.: *ТФР*, с. 433–435.

[6] В автографе: «Макроба».

[7] В автографе: «Макроб».

[8] *Вст. кар.*: «(к 571)» — отсылка к рукописи V главы (тетрадь 7) с указанием страницы. Ср.: *ТФР*, с. 324.

[9] *Вст. кар.*: «(723)» — отсылка к рукописи VI главы с указанием страницы. Ср.: *ТФР*, с. 419.

[10] *Вст. кар.*: «(726)» — отсылка к рукописи VI главы с указанием страницы. Ср.: *ТФР*, с. 421–424.

[11] Этот и предшествующий абзац перечеркнуты простым карандашом.

Der Mimus.
Ein litterar-entwickelungsgeschichtlicher Versuch.
Von Hermann Reich.

**Erster Band. Erster Teil. Theorie des Mimus.
Berlin. Weidmannsche Buchhandlung. 1903.**

Название «мим» появляется в V в. д⟨о⟩ н. э. в приложении к произведениям Софрона. Но Софрон и его последователи — Геронд и Феокрит — только придали литературную форму миму, который уже давно существовал в народной традиции. Софрон раскрывает нам существование прозаического мима — мимологии; но рядом с ним существовал напевный лирический мим — мимодия с ее разновидностями — магодией, симодией, гилародией, лизиодией. Между ними стоит наполовину | произносимая, наполовину напевная — Cinädologie и Jonicologie. Этот староэллинский мим стоит еще на ступени «Pägnion»'а. (12–13).

В александрийскую эпоху мимология и мимодия объединились в мимическую гипотéзу. Здесь и прозаические и ямбические части (как в мимологии) и кантика (как в мимодии).

Со второго века и особенно со времени Суллы мимическая гипотéза проникает в Рим. Латинская классика мима — Laberius и Syrus, греческая же (римской эпохи) — Philistion. (13).

Нашествие варваров на западе уничтожило все театральные формы. Но мим не был уничтожен до конца. «Denn ⟨d⟩er war als echte Volkspoesie von Uranfang an unzerstörbar und unsterblich». (14).

Когда театры Италии, Галлии, Германии, Испании и Африки лежали в развалинах и запу|стении⟨,⟩ мимы вспомнили свое древнее происхождение. Ведь вначале они были только *θαυματοποιοί* и *γελωτοποιοί*. Теперь они снова стали жонглерами и шутами (Spaßmacher). Они продолжали развивать свое древнее мимическое искусство, которое они до конца не забывали.

Они пронесли мим через варварское средневековье в новое время, когда они снова стали актерами.

В Византии мим продолжал жить в своей эллинской форме, хотя и в изменившихся условиях. После завоевания турками мим перешел в Италию, где породил Comedia dell'Arte. Но и в Турции он пустил корни как Карагез. (14–15).

Теокрит создал буколический мим, который обычно называют идиллией. Его последователи — Bion, Moschus, Vergil, Calpurnius, Nemesianus, Longus и бесчисленные средневековые и нового времени буколики и буколические романтики до Опица, Гесснера и Фосса. (15). |

Комедия Эпихарма покоится на основе сицилийского мима. А этот⟨,⟩ в свою очередь⟨,⟩ был принесен пелопонесскими колонизаторами (с VIII в. д⟨о⟩ н. э.). Следовательно⟨,⟩ еще раньше народная мимико-драматическая поэзия существовала под разными названиями в Пелопоннесе (в Лакедемоне она называлась *δίκηλον*).

Phlyax или итальянский мим, как его иногда называют, также дитя мима. Его преемники народные оскская ателлана и литературная Rhinthonica. (15–16).

Мимическая поэзия античности — это могучий живой организм, что доказывается его неразрушимою жизненною силою. (16).

С Олимпа с его богами и обожествленными людьми, где пребывает идеальная поэзия эллинства, мы должны спуститься в плодоносную долину. В лесу, у ручья, на лугах, на хлебных полях, в садах живут низшие демоны и среди них демоны плодо||родия, полноты, роста, неисчерпаемой и вечно чреватой и рождающей природной силы. Облик этих демонов груб и неуклюж: толстый живот, широкие бедра и зад, большой фалл. Мы впервые встречаем их изображение на картинах древних коринфских ваз. Это демоны бурлескной драматической народной поэзии.

Основополагающие археологические исследования установили, что эти, так называемые, «коринфские танцоры» — демоны вегетации и в то же время — гении комедии, прототипы комёда, у которых этот комёд заимствовал свою фигуру. (17).

Körte: «Archeologische Studien zur alten Komödie». (1893).

Но мим древнее комедии. Мим с самого начала носил знак плодородия — фалл. Он носил его задолго до появления комеда, а когда в V ⟨в.⟩ д⟨о⟩ н. э. комед его сбросил, мим носил его до самого конца. Носили его и все родственники и потомки мима (наприм. ателланы). | Турецкий карагез носит его и по сегодняшний день. (17–18).

Первоначальное ядро мима — мимические танцы демонов плодородия. «Der mimische Tanz dieser Kobolde dringt in den Kreis des Niedrig-Menschlichen. So erfinden sie den Mimus». Из сельских местностей, вместе с растущим значением низших классов, он проник в города. Но и там его шутки остаются грубыми, проникнутыми жизненным реализмом, земной силой, народным юмором. (18).

«Начала мима — начала подлинного реалистического искусства, и Софрон, первый художник мима, был и первым сознательным реалистом среди греческих поэтов». (20).

Реалистические элементы у Теокрита, Геронда и др. Но и Теокрит, и Софрон, и Геронд не были народными поэтами; они подчиняли свою литературную обработку мима вкусам и требованиям высших классов. (20–21). |

«Der Mimus geht ursprünglich vom niederen Volke aus, das in harter Arbeit um seinen Unterhalt ringt, das, wenn es sich erhalten will, mit praktischem, nüchternem Blicke die Verhältnisse des Lebens betrachten muß, ein Blick, der durch tägliche Beobachtung zu mikroskopischer Genauichkeit geschärft ist». (21–22).

Автор утверждает, что народные низы не менее любят и идеалистическую драму. «Но они не создают ее». (22).

«Es ist eben die Freude an dem Selbstzufriedenen, Unzerstörbaren in den niedrigen menschlichen Verhältnissen, das die mimische Poesie beseelt.

Die ältesten Schöpfer des Mimus wußten es recht wohl, daß sie nicht viel mehr waren als eine Art von Tieren, aber vergnügte, selbstzufriedene, sich ihrer unverwüstlichen Tierheit und tierischen | Unverwüstlichkeit erfreuende Tiere. Sie stehen noch auf derselben Stufe wie die dickbäuchigen, phallusbewehrten Fruchtbarkeitsdämonen, die Genien des Mimus». (23).

«Die humoristische Betrachtung des Lebens hat von jeher dem Proletarier alle Bitterkeit und allen Pessimismus ferngehalten; da er

25 – 9883

sich von der Not nicht wirklich befreien kann, so überwindet er sie, indem er sie verspottet». (26).

«Der Mimus als Vorkämpfer des Realismus gegen den Idealismus scheint eine in den Gesetzen der menschlichen Entwickelung begründete Erscheinung der Weltgeschichte und Weltlitteratur zu sein.

Auch die französische Farce, die in Frankreich so oft mit dem Mimus verglichen worden ist, hat im Mittelalter gegen die ritterliche, idealistische Weltanschauung zu Gunsten des bürgerlichen | Realismus einen ganz ähnlichen Kampf gekämpft. Desgleichen hat die deutsche dramatische Volkspoesie am Anfange der Neuzeit das Fastnachtsspiel, die letzten geistigen Kräfte des idealistischen ritterlichen Mittelalters niedergerungen». (30).

Зависимость сатиры от мима, а также и романов Петрония и Апулея. (34–35). Мим и мимическая этология оказываются основой всей античной реалистической литературы.

Da erweisen sich nun bei näherer Betrachtung alle diese Volkskomödien als äußerst ähnlicher Art. Von der altdeutschen Posse sagt Scherer («Geschichte der deutschen Litteratur», S. 248): «Leibliche Gebrechen und Entstellungen, Entblößungen und Unanständigkeiten jeder Art, Schlägereien und Mißhandlungen, Schelten und Fluchen, komische Eigennamen, Reden in fremden Sprachen, Mißverständnisse von Wor|ten, wörtliche Auffassung bildlicher Ausdrücke, Aufschneidereien: das sind etwa die Witze, welche dem Geschmacke der Lachlustigen entgegengebracht wurden». (38–39).

Овидий в «Тристиях» (II, 493–518. В.), защищая свои легкомысленные стихи, ссылается на мимическую свободу и мимические непристойности. (52–53).

О той же свободе слова в миме и в триумфе говорит Марциал в своих «Эпиграммах». Например (I, 4. В.):

«Wenn, o, Kaiser, vielleicht du meine Bücher berührest,
Lege die Hoheit ab eines Gebieters der Welt.
Eure Triumphe sogar sind Scherze gewohnt zu ertragen,
Und auch der Feldherr dient willig als Stoff für den Witz». (54).

Положительное отношение к миму Плутарха и Марка Аврелия. (55–56). |

Врач, как обычный персонаж мима; примеры и указания. (58).

Цицерон в книге «Об ораторе» дает теории смешного и говорит о миме. Он указывает, например, физические недостатки, как источник смешного. (64–68).

Сенека с уважением относится к миму. В одном фрагменте он рассказывает историю старого архимима, который ежедневно поднимался на Капитолий, чтобы перед Юпитером разыграть мимус, так как люди уже не хотели смотреть его игры. Frgm. 36, H. (71). Сенека сравнивает и всю человеческую жизнь с мимом. (72).

Мимические изречения принадлежат к перлам гномической мировой поэзии. Количество этих изречений грандиозно. (77). До нас дошел сборник (собрание) изречений P u b l i l i u s S y r u s.

Мудрое изречение — органический и существенный момент мимического мира. Шут — всегда и | мудрец, выразитель народной мудрости. (77). Уже древние удивлялись громадной массе пословиц у Софрона. Много их и у Теокрита, и у Геронда. По мере того как мим отходит от своей древней прозаической формы и облекается в стих, пословица превращается в стихотворную сентенцию. (78).

Незначительные и сомнительные остатки от собрания изречений Филистиона. (78).

Темы мима, высмеивающие мифологические фигуры «Ehebrecher Anubis», «Высеченная Диана», Геркулесы, наконец, христологические мимы. Ими возмущается Григорий Назианянин. Реалистические изображения христианского культа. Особенно часто изображается обряд крещения. Мученическая смерть мима Порфирия и мима Геласинуса. (81–82). Мученичество мима Ардалия. (83). Наконец, мученичество Генесия. (84).

Апостол Павел жалуется, что для греко-римского мира христианство — дурачество (Narrheit). В роли героев христианских мистерий выступали | шуты (дураки), т. е. вторые мимы (93).

Обращение св. мимы Пелагии. (104).

Тертуллиан, псевдо-Киприан и Иоанн Златоуст считали античных богов чертями и распространяли это и на мим. (109, 111 и дальше).

Иоанн Хризостом (Златоуст) считает, что всякая драма основывается на подражании, представлении, обмане. Но христианин не должен представляться, он должен быть простым и правдивым. Самая основа мима⟨,⟩ таким образом⟨,⟩ безнравственна. Его главная цель — вызвать смех, но шутки и смех идут не от бога, а от черта. Христианину подобает лишь постоянная серьезность, равно как покаяние и скорбь о своих грехах. См. Chrysost. X, S. 590: *Θεὸς οὐ παίζεται. ταῦτα τῶν μίμων... ἐστί.* Аналогично — VII, S. 97 B–98B. (116).

Ариан обвиняли в том, что они вводили в богослужение элементы мима: напевы, жестикуляцию, даже смех. (135–136). |

Римский праздник флоралий, на котором женские мимы обнажались по требованию народа. Так утверждает Валерий Максим. Лактанций же говорит не о мимах, а о проститутках. Во время флоралий ставились только мимы. Тертуллиан в «Книге о зрелищах» проливает свет на это явление. Один раз в год на флоралиях все римские проститутки (meretrices) совершали парад на сцене; каждую показывали народу⟨,⟩ объявляя громко ее имя, место жительства и цену. Затем они раздевались и бегали по сцене с неприличными телодвижениями. На этом параде присутствовали и император и сенат, матроны и девушки. Авторы говорят о нем как о чем-то стародавнем и само собой разумеющемся. (172).

Аналогичный праздник в Киото и других городах Японии. (173).

Мим как выразитель народного мнения. Свобода мима, которую терпели властители (182 и дальше). Приводятся доказа|тельства и многочисленные примеры.

Архимим Фавор на похоронах Веспасиана в маске императора спрашивал, сколько стоили похороны⟨,⟩ и узнав, что 100 тысяч сестерций, сказал, что лучше бы ему дали эти деньги⟨,⟩ а тело выбросили в Тибр. (188).

Choricius (начало VI в. н. э. в Тазе) выступил с риторической апологией мима. (205).

Он рассматривает обвинения христиан, что смех⟨,⟩ вызываемый мимом⟨,⟩ от дьявола. Он указывает, что человек отличен от животных благодаря способности говорить и смеяться. И боги у Гомера смеялись и Афродита «сладко улыбалась».

Строгий Ликург воздвиг смеху монумент. Смех — подарок богов. (207–208). Хлориций приводит и случай излечения больного с помощью мима, через вызванный смех. (216–217).

«So wenig wir einen Kant oder Fichte mit ihrer steifleinenen magisterlichen | Würde, welcher der Zopf immer ein wenig hinten hängt, vor einer Kasperlebude in Betrachtung versunken denken können, so sehr haben wir uns einen Sokrates, Plato, Aristoteles, Aristoxenus, Teophrast und nun gar die Cyniker Anteil nehmend zu denken an den Produktionen des fahrenden, mimischen Volkes, an seinen Schauspielen und Gesängen. Durch Sokrates' humoristisch-ethologische Art angeregt haben diese Philosophen zum Mimus in wohlvollender Weise Stellung genommen. Dieses ihr mimisches Interesse ist zum Teil direkt bezeugt, zum Teil hat es deutliche Spuren in hervorragenden Werken hinterlassen, und vor allem hat es zu einer bedeutsamen mimischen Theorie geführt». (229–230).

Создателем мима был Аристотель. Но времени возникновения самого слова «Mimus» во всех местах Греции и Италии существовали небольшие бурлескные народные драмы, которые в различных местах носили особые местные имена, как, например, Dikelon и Phliax. Понятие «Mimus» объединило все эти различные бурлескные явления в единый литературный ряд. Некоторые и в дальнейшем сохранили свои локальные названия (флиакс), но были подчинены родовому понятию мима. (235).

Существование быто-биологической и мифологической линии мима. Пример последней — «Anna Perenna» Лабериуса. (240).

Rhinton — флиакограф.

Мим — антипод трагедии в том смысле, что действие в нем может вовсе отсутствовать (пегнион). (285).

Обращение к публике как древнее наследие мима. (287).

З а к о н м и м а (и м и м и я м б о в) — с о б с т в е н н ы е и м е н а в з я т ы в с е г д а и з д е й с т в и т е л ь н о й ж и з н и: «das gehört mit zur mimischen Biologie und ist ein wichtiges Characteristikum der mimischen Kunst». (299). Таковы собственные имена у Теокрита и у Геронда (⟨с⟩ острова Кои). Wendel доказал, например, что из 56 имен в семи мимических идиллиях Теокрита (II, IV, V, VII, XIV, XV) 37 имен подтверждаются надписями, в том числе 25 — надписями с острова Кои. (300).

Образ силача-обжоры в миме. Это — древнейший образ. Наиболее яркий представитель этого типа — Геракл. Он изображался и во флиаках, и у Эпихарма, и в древней аттической комедии. Отдал ему дань и Аристофан. Например, Геракл в «Птицах», который забывает свой долг посланца богов, чтобы собственноручно вертеть вертел с жарким. (302–303).

Образ врача как один из древнейших образов мима. Для типа хвастуна «*ἀλαζόνες*» Аристотель приводит как примеры предсказателя и врача. Врач фигурирует среди образов лаконского мима (Атеней 621 d. e.). Позже в ателланах и в византийской гопотéзе. Пьеса Помпониуса «Врач» (Medicus) и пьеса Новиуса (Novius) — «Мима как врач» (mima medica). (306–307).

Мимический источник «характеров» Теофраста. (307 и дальше). Они лишены ямбического элемента — *ἰδέα ἰαμβική*, т. е. чисто отрицательной сатиры и глумления (как в комедии ⟨)⟩: они мимически объективны, предметны, б и о л о г и ч н ы. Даже наиболее низменные характеры он дает без единого слова осуждения. Но он ироничен и юмористичен. (309–311).

Важное значение мимического «Charakterismus'а» для риторики. Характеристика индивидуальности народа, различных классов и профессий у историков и риторов. (319). Например⟨,⟩ Klearch из Soli написал «*Βίοι*», где изображает не отдельных людей, а образ жизни определенных сословий, классов и соц⟨иальных⟩ типов. (319–320).

В александрийскую эпоху литература не ограничивалась подражанием классическим образцам, но привлекала новые народные материалы, неизвестные и нереализованные классикой: народные рассказы, сказки, легенды (местные), песни и др. Это впервые показал Роде. (325–326). Снижения великих богов и появление мелких демонов плодородия.

В миме⟨,⟩ в отличие от древней комедии (Аристофана)⟨,⟩ господствует юмор и ирония, притом он имеет дело не с отдельной личностью, а с типом. Этим объясняется склонность Аристотеля, который не любил личной инвективы (ямба), к миму.

«Маргит» носит не ямбический, а этолого-биологический характер. (328).

Наследие средневековых мимов и жонглеров переработано Шекспиром. Возможно сильное влияние комедии делл'арте. (333).

У Гете: хор пульчинелло во II^{ой} ч⟨асти⟩ «Фауста». «Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern», «Satyros oder der vergötterte Waldteufel» и др. (334).

Названия римских мимов свидетельствуют о том, что изображение праздников было излюбленною темой мима. Например: у Лабериуса — «Natal» (именины), «Nuptiae» (свадьба); «Campitalia» (праздник уличных лар), «Saturnalia», «Parilicii» (пастушеский праздник); «Triumphus». (342).

Сократ — этолог. Сократ и мим. (354–380). Юмор, ирония, этология, биология, а также мифологические пародии сближают Сократа с мимом. Его беседа с гетерой Theodote (Memorab. III, 11), где он прославляет свои любовные средства и песни. Состязания в красоте на пиру. Сравнение с⟨о⟩ сводней.

О смешном впечатлении, которое производят первоначальные речи Сократа, говорит Алкивиад в «Пире». «Они внешне окутаны в такие словечки и выражения, точно в шкуру дерзкого сатира» (Symposion 221 e). (359).

К Сократу применимо определение, которое давалось мимам Софрона: «*σπουδογέλοιον*» (359–360).

«Der mimische Dichter gönnt allen Typen den freiesten Spielraum, sich auszuleben und auszusprechen. Er läßt seine Sonne gleichmäßig leuchten über Gerechte wie über Ungerechte. Fast scheint es, als ob sie ihm wirklich völlig gleich gelten». (361).

В иронии есть элемент холода и надменности. Но Сократ обращает свою иронию и на себя самого и потому лишает ее этого момента. (376).

Отношение Платона к миму Софрона. (380–413).

Подражание Платона миму Софрона. Изображение характеров. Географическая, локальная конкретность. Употребление реальных собственных имен. Даже все второстепенные фигуры имеют собственные имена. О собственных именах в миме — (393–394).

Софрон стремился воспроизвести особенности женского языка (394–395). Своеобразие языка отдельных групп — историческая материя языка и жизни.

«Tuthydem» как тип философского мима. (400–404).

Zweiter Teil. «Entwickelungsgeschichte des Mimus».

О звукоподражательном искусстве жонглеров говорит Платон в «Государстве» (III, 8).

Подражательный элемент в Paegnion'е чрезвычайно велик: от зверей и птиц до известных деятелей и присутствующих. (418–419).

Филистион умер от чрезмерного смеха. (428). Тип Ardalio Филистиона.

«Philogelos» («Φιλογέλως — der Lachlustige»). Сборник анекдотов, главным образом, о «Scholasticus»'е (454–475). Аналогичны «Фацетии» Бебеля, Поджио, Филельфо и др. (473).

Гимнастический, мимический и декоративный момент танца.

Римляне называли действие в миме «saltare». (478).

Осел — обычная фигура в мимах (у Софрона в миме он, по-видимому, говорит). Ослиные танцы (в ослиных масках). (478–479). Мимический танец — соло-танец, а не хоровой. (492).

На коринфских вазах нет фигур Силена и сатиров. Пузатые демоны с толстыми задами и громадными фаллами сопровождают здесь Диониса. Это — демоны вечно рождающей природной силы, из которой проистекает всякое благословение и полнота. (498). Эти демоны танцуют. Мимическое значение мимических танцев, изображающих демонов плодородия. Они содействуют плодородию. (498).

Американский танец буйволов (499). Американские индейцы знают и женское божество вегетации — «старуха, которая никогда не умирает». Она аналогична германской «die Kornalte». (499).

Об этих демонах плодородия и производительной силы знают и европейские народы. О них книга M a n n h a r d t: «Wald- und Feldkulte» и «Mythologische Forschungen». Также «Baum-Kulte».

«So kämpfen am Pfingstfeiertage Hedemöppel, „der Vertreter des Vegetetationsalten vom vergangenen Jahr" und Lovfrosch, „der Darsteller des im Frühling wieder einziehenden Wachsthumsgeistes" miteinander um die „Greitje". Lovfrosch, der mit grünen Zweigen und Blättern dicht umwickelt ist und einen riesigen Phallus trägt, tanzt als Sieger mit der „Greitje" unter allerhand sehr

indecenten Pantomimen. (Vgl. Mannhardt, M.F.S. 143 folg.). Überhaupt werden um Pfingsten, beim Einzug des Frühlings, gerne mancherlei mimische Tänze und Pantomimen aufgeführt, bei denen die Naturgeisten auftreten, der Kornalte und die Kornalte, in England Lord and Lady of the May, die der Vegetation verhelfen. (Vgl. Mannhardt, B.K.S. 416)». (500).

Своеобразие этого состоит в том, что к изображаемым демонам вегетации присоединяются здесь всевозможные характерные, социально-типические фигуры. Таким образом⟨,⟩ из этой связи демонов вегетации с мимическими танцами вырастает мимико-бурлескная этология и биология, т. е. нечто вроде примитивного мима. (500).

По Мангардту, эти зачатки мима на почве культа вегетации есть у всех народов и племен. Маннгардт в B.K.S. 349 и дальше приводит длинное перечисление (33 названия) тех характерных фигур, которые участвуют в процессии⟨,⟩ — «Pfingstritt». В верхней Баварии в Sauerbach (1840) в процессии участвуют между прочим следующие фигуры: 1) ночные сторожа, 2) землемеры, 3) трубачи, 4) барабанщики, 7) трубочисты, 8) Hanswurst, 10) доктор, 21) Вакх, сидящий на бочке, 22) священник, 26) кухонная телега с разломанной домашней утварью и др. Каждая маска произносит свои характерные для нее стихи. Здесь еще нет драматического действия, но уже есть все основы для него. (500–501).

Автор считает, что эти основы мима, заложенные в культах вегетации, развились в Греции и отсюда уже разными путями разошлись по всему миру. (501).

Обычность фалла. Характерно, что заклятый враг мима Иоанн Златоуст ни разу о нем не упоминает; не упоминают и другие церковные писатели. Т. е. они видели в фалле религиозный символ и не воспринимали его эротически. (503).

Дорический мим знает три женских фигуры: Acco, Mormo и Alphito. Это — дуры, ведьмы, сводницы и т. п. Они служили одновременно и детским пугалом. Как могли эти жуткие сестры, эти пугала вызывать мимический смех — risus mimicus? Это объясняется связью мима с демонами плодородия. (504–506).:

«Acco gehört zum sanskritischen Akka, d.h. Mutter. Alphito erinnert an ἄλφιτον (Gerste, Getreide); also auch Alphito ist eine

Mutter wie Acco, nämlich eine „Gerstenmutter oder Kornmutter". Da sind also wie die männlichen Geister der Vegetation auch die Weiblichen auf die mimische Bühne gestiegen». (506).

Наружность этих женщин аналогична демонам плодородия. В терракотовых фигурах мы находим изображения беременных старух. В одной такая старуха сама смеется над своим состоянием. (507). Таких изображений несколько. Иногда отвислые груди; пьет вино. (508). Сочетание старости и рождения (беременности). Рождающая смерть.

На средневековых праздниках выступали сотни и тысячи разнообразнейших жонглеров: прыгунов, канатных плясунов, глотателей огня и т. п. (513). Необычайное — курьезное. Буря и кораблекрушения в мимах. (587).

Был особый «ослиный мим». (591).

Большое количество мифологических мимов. (593–594).

«So ist denn im Mimus in der wundersamsten Weise Niedriges mit Hohem, Ernstes, ja Grausiges mit Burlesken und Humoristischem, das platt Reale mit höchst Phantastischem und Zauberhaftem vergnickt». Это смешение лучше всего можно понять, обратившись к драмам Шекспира, например, «Сон в летнюю ночь». (596).

«So geht denn auch die Sprache bei Shakespeare wie im Mimus vom Gassenjargen zur Umgangssprache, ja zu der höchsten lyrischen Ausdruckweise über». (596).

Это смешение противоположно классическому. Но это смешение характеризует именно древнейшую драму эллинов — мим. (598).

На место мифического миросозерцания эпоса и трагедии мим ставит биологическое и этологическое миросозерцания. (614).

Образ кукольного театра часто вспоминает Марк Аврелий. (671).

Бурлескный элемент заключен уже в самом представлении человека с помощью маленькой подвижной куклы. (673–674).

Индийский Пульчинелла — Vidûsaka. Чем объясняется идентичность таких фигур? У них одна родина — отвечает автор. Сходные условия, сходство социально-экономических формаций, параллельных и независимых друг от друга. Идентичность логических законов. Смысловые единства. Идентичность художественно-идеологических форм.

Видушаки — старший сын мима, его непосредственный отпрыск.

И бл. Августин сравнивает человеческое существование с мимом (как император Август и Сенека). Когда рождают⟨ся⟩ новые поколения, они предлагают старому поколению очистить им место, чтобы и они могли поставить свой мим. Потому что вся человеческая жизнь есть мим. (769). (См. Augustini Episcopi enarrato in Psalmum CXXVII).

Отрицательное отношение Августина к миму и цирку. (770–771). Но Августин не отрицает необходимости зрелища как такового. Всю христианскую мистерию он рассматривает как великое зрелище. Он противопоставляет его языческому миму. (770–774).

Парижский Синод в 1212 году приписывал епископам, чтобы в начале и конце обеда читали бы тексты священного писания, а не выступали бы мимы. (805).

Древние мимоды, ставшие жонглерами и менестрелями⟨,⟩ овладели эпической поэзией германцев и кельтов и вытеснили бардов и скальдов. В заключение они сами стали продолжать творчество героической эпопеи: появилась «Spielmannsepik», в которой в конце концов стали появляться юмористические тона, ибо наследие мима не было до конца забыто. «Der Mime, der Joculator, wird eben im dunklen Mittelalter, als die mönchlich gewordene Bildung sich von allem Frohen, Heiteren, Volksmäßigen als heidnischen Teufelswlendwerk abwandte, der Träger der gesammten Volkspoesie». (811).

В обязанность жонглеров и менестрелей входило во время турниров подбодрять и увеселять раненых рыцарей. Они изображали монахов, пилигримов и особенно давали пародии церковных личностей и церемоний. Очень часто передразнивали представителей чужих национальностей, например, в верхней Италии англичан и бретонцев. Т. е. жонглеры были этологами. (815).

Образ врача-шарлатана⟨,⟩ предлагающего свои чудесные снадобья: в миме, у Рютбефа, в аттической комедии. (818).

«Fremde Völkertypen darzustellen war von jeher der Mimen besondere Lust, wie die Juden, Araber, Armenier, Gaetaler, Galler, Etrusker des griechischen und römischen Mimus, und

die zahlreichen Völkertypen des türkischen Karagöz zeigen. Desgleichen war der Betrunkene eine der ältesten und lustigsten mimischen Figuren». (816).

Придворных и городских шутов знала и античность. (820–821).

Особая роль этих шутов за столом, во время еды. Их всесторонняя связь с едой:

«Wer diese Volksnarren der Antike kennt, wird auch einen eigentümlichen Typus mönchischer Askese, "die Narren um Christi willen", wegreifen, deren Prototyp der Heilige Symeon Salos ist. Wir haben oben (S. 684, 685 Anm.) aus seiner Vita den Streich berichtet, den er einem Mimen spielt. Es sind die tollsten Narrenpossen und Narrenstreiche, die dieser "syrische Till Eulenspiegel", wie ihn Geltzer a.a.O. 130 treffend nennt, zur Ehre Gottes verübt, und die Vita dieses Narren um Christe willen ist trotz ihres ernsthaftgeistlichen Characters ein echtes Volksbuch, wie das vom Eulenspiegel voll derher Schwänk und Narrenteidungen». (822 прим.).

Flögel: «Geschichte der Hoffnarren». Liegnitz und Leipzig, 1789.

«Игра в беседке»⟨:⟩ здесь участвует сын Адам, его отец и пять граждан Арраса. Планы Адама отправиться в Париж штудировать. Magnin сравнивает «Игру» с Аристофановской комедией. Автор утверждает ее мистический характер. (839–840).

«Robin et Marion» как пасторальный мим. (842).

До нас дошло несколько больше 150 французских фарсов. Все они не старше 16^го^ века. Это ничтожный остаток огромного богатства. Ряд исследователей считает (например, Greizenach), что большинство дошедших фарсов — переработка наследия прошлых веков. (845).

В фарсах выступают все типы мимического «*βίος*»: мельник, сапожник, портной, горшечник, типы базара и улицы, продавщицы овощей, рыбы, зелени⟨,⟩ врачи, учителя, школяры, адвокаты, завистливые солдаты. Влюбленные клирики, абатессы и монашки. (845). Жизнь представлена в лице своих «производителей» (по Гегелю).

Выступают здесь и крестьяне и крестьянки, слуги и служанки. Обманутый муж. Сварливая жена и т. п.

«Maistre Mimin» и его латинский язык. Связь с мимом. «Филогелос». (849–859). «Maistre Mimin» стало общим названием

первого комического актера, мима как таковового (наприм.⟨ер⟩, Maistre Mimin le Gontoux). (852–853).

Французскому фарсу на немецкой почве соответствует «Fastnachtsspiel». (853).

Мистерия и мим. «Aus dramatischen Ansätzen in der gottesdienstlichen kirchlichen Handlung, besonders im Weinachts- und Osterzyclus aus kirchlichen Wechelgesängen hat das Mysterium sich selbstständig entwickelt». (854). Трагедия и комедия были тогда мертвы. Но мим был жив и не мог не оказать на мистерии могучего влияния. Христологический мим. Последовательное усиление мимического элемента. Перед тайной вечерей ученики ссорятся с хозяином. В английских мистериях «Townley-Mysteries» после сцены поклонения пастухов вор Мак крадет барана, кладет его в люльку, жена качает, а Мак поет колыбельную песню. Один из пастухов, ищущих барана, хотел поцеловать ребенка и удивляется его большому носу. (858). У шута отбирают платье для Христа. В одной бретонской Passionspiel шут произносит длинный монолог, оплакивая свое платье. (854–859).

Есть фарс, где Jeniot сделал своего кота королем. (Recueil Viollet-Le-Duc, t. I, p. 289–304). Petit, Nr. 122. (862).

Два типа дураков в миме. Тип глупого дурака «*μωρός*» (доктор, схоластикус, ардалио), над которым смеются, и тип умного дурака, который сам смешит и высмеивает — derisor (sannio, Vidûşaka, пульчинелла. Карагёз). (866).

«Er hält dem *βίος*, d.h. bei Shakespeare der Natur, dem Jahrhundert, dem Körper der Zeit, den Spiegel vor und das Bild, darin ist eben *μίμησις βίου*: und die Tugend soll ihr eigenes schauen, ebenso wie die Schmach». (878).

«In seiner brausenden Jugendbegriff Goethe die Biologie Shakespears wohl, die zugleich die Philistions ist, diese große mimische Biologie, die das Leben in allen seinen Tiefen und seinen Höhen, mit seiner Tollheit und seiner Narrheit, mit seinem Ernst und seiner tiefen Traurigkeit begreift und dennoch darüber lachen kann voll Humor und darüber die klingelnde Narrenkappe schwingen im jauchzenden risus mimicus». Затем у Гете следует период классицизма.

«Aber im "Faust" findet sich doch wieder die große und mächtige Biologie und Ethologie, die alte Mischung der Sprache

des Volkes und der Vornehmen, die von der Prosa zur höchsten lyrischen Empfindung reicht, hier mischen sich wieder Götter, Dämonen, Menschen und Fabelwesen. Seltsam schaut wie im alten Mimus allerhand Jauberspuk in den realen *βίος* hinein, und Mord und Totschlag, Giftmischerei, Gericht und Hochgericht, Kneip- und Liebesszenen wecheln im bunten Durcheinander. Da ist wieder die alte Ethologie und Biologie, humoristisch, realistisch und phantastisch zugleich und doch dabei so ernsthaft». (883 прим.).

Достоевский и мим.

В Шекспире объединяются обе линии традиции: классическая, книжная и народная биолого-юмористическая. Так родилась романтическая драма. Влияние мима здесь преобладает. (897).

«Es gibt keine dramatische Poesie in der Welt außerhalb des hellenischen Einflußes. Es gibt also keine verschiedenen Schöpfungscentren in der dramatischen Poesie, es gibt nur ein einziges und das liegt in Hellas, und von dort strahlte das Drama gleichmäßig nach allen Richtungen aus nach Europa, Asien und Afrika». (898).

Мимический танец на почве культа плодородия есть всюду, но нигде он не развился до драмы, кроме Эллады. (899).

Громадное влияние Сократа на античную литературу и на всю мировую литературу. (900).

К концепции Рейха.

Рейх игнорирует в миме и родственных явлениях их существенное отношение ко времени, к будущему, т. е. их существенную утопическую основу. Гетерогенные элементы этих явлений сдерживаются именно этой основой. «Биология» и «этология» мима вовсе не натуралистичны, а историчны, включают в себя существенную концепцию будущего. Отсюда антитеза мима; отсюда и отсутствие отвлеченных моральных и философских критериев. В «ямбической идее» концепция будущего (утопичности) выражена гораздо слабее; поэтому она натуралистична и выражается в лично-частную инвективу. Значение культа плодородия. Группировка в образах старого (умирающего) и нового (рождающего). Глубокий универсализм образов. Беременная старуха.

Положительные стороны концепции Рейха. Расширение понятия античной литературы и культуры. Она не только классична, но и реалистична, и романтична. Классичен не только классицизм XVII в., но и Рабле и Шекспир. Но нельзя относить это за счет прямого генетического влияния античности. Кроме того, неправильно сводить всю неклассическую античность, античность реализма и смеха именно к миму, делать мим центром этой культуры смеха и реализма. Но он сумел показать широту, популярность, богатство и важность этой культуры.

Сумел он вскрыть и ее народные корни, показать ее существенную народность. Но и здесь он допускает большую ошибку: трагедия и эпос не менее народны. Все положительное и живучее в них выросло из народных корней. Рейх принадлежит к числу тех, кто тревожит мирный «сон науки». Боязнь широких концепций и всякого риска в буржуазной науке.

Образ неподвижного, готового, стабильного бытия характерен для классицизма. Он тяготеет к вневременности и внеисторичности. На почве культов плодородия вырастает образ становящегося бытия, беременности, рождения, роста, встречи старого с новым. Это — образ неготового и незавершенного бытия, полного умирающим прошлым и рождающимся будущим. Здесь много контрастов, противоречий, разности высот

и тональностей, разностильность, всевозможные смешения. Эти гетерогенные элементы сдержаны единством становящегося, меняющегося бытия, проходящего через смерть старого и рождение нового. От гротескных образов на коринфских вазах до сложного мира Рабле.

Ямбический элемент у Рабле, вопреки Шнеегансу, очень слаб. Следует различать сатиру гротескную и сатиру ямбическую.

Единство реалистической смеховой культуры.

Ernst Cassirer
Philosophie der symbolischen Formen

Zweiter Teil: Das mythische Denken. 1925.

Исходным пунктом для процесса становления науки является вовсе не мир непосредственных данных; напротив, этот мир чувственной данности является результатом поздней абстракции. Исходным пунктом является мир, оформленный мифическим сознанием. (XI).

Понятие «ἀρχή» лежит еще на границе мифа и философии, объединяя в себе мифическое понятие «начала» с философским понятием «принципа». (4).

Аллегорическое истолкование мифов занимало важное место в античной науке. Только Платон отвергал аллегорические истолкования. Он считал миф единственной формой постижения становления, того, что никогда не есть (как идеальная математическая форма), а вечно становится, меняясь от момента к моменту. Но он остался одиноким; неоплатонизм вернулся к спекулятивно-аллегорическому истолкованию мифов, передав его средневековью и эпохе Возрождения. (5). |

Собственно основателем философии мифа, как и философии языка, был Джиомбаттиста Вико. Затем идут романтики. Влияние идей Гельдерлина на Шеллинга. Подобно Гердеру в философии языка, Шеллинг в отношении мифов категорически отвергает аллегорическое истолкование, превращающее миф во что-то только посредствующее, в простой внешний покров для чуждого ему смысла. Он требует таутегорического истолкования мифа, как автономной области духовного творчества, которой присуща своя необходимость, свой модус реальности. (6–7). «Философия мифологии» Шеллинга. Дело для него не в самом содержании мифологических представлений, а в их необычайной власти над сознанием, в той силе, какая присуща вере в них. Не история дает народу его мифологию, а, наоборот, мифология определяет историю народа; мифология народа — это судьба народа (8). Мифологические представления не пласт

объективности вне сознания, но в самом сознании им и порядку их следования присуща необходимость. Миф — это форма жизни, жизнь же лежит на границе субъективного и объективного, в точке индифференции их (9–10). | Мифологический процесс — теогонический процесс, каждая ступень его необходима и оправдана, правда — в конце процесса, но она (эта правда) содержит в себе весь процесс как целое. (10).

Антропологическая точка зрения: единство и идентичность человеческой природы определяет необходимость, закономерность и всеобщность мифотворческого процесса. Но все же это — всеобщность, закономерность и необходимость ошибок и заблуждений.

Единство нужно искать не метафизически и не в аллегорическом бытии, а в единстве функции и форм объективации. (10).

Для Шеллинга, который основывался главным образом на Creuzer, «Symbolik und Mythologie der alten Völker», вся мифология сводится к учению о богах и к истории богов.

Современные (конец 19 века) антропологи Andrew Lang и W. Schmidt отстаивают шеллинговскую точку зрения о первичном «Urmonotheismus». Это точка зрения не могла удержаться, она не охватывала всего материала. После Тейлора корень мифологии стали усматривать, вместо представления о божестве, в представлении о душе (анимизм). В настоящее время господствует точка зрения «Praanimismus»'a, видящая нормы мифа в недифференцированном представлении о магической действительности и магических силах. См. K. Th. Preuss. «Ursprung der Religion und Kunst» (Globus 1904, Bd. 86/87); Vierkandt. «Die Anfange der Religion und Zauberei» (Globus 1907, Bd. 92); Marett. «Pre-Animistic religion» (Folk Lore 1900).

Стремление этнологов найти единство в многообразии мифологических содержаний. Это единство искали в объекте, в некотором конкретном явлении, лежащем в основе всех мифологических образований. Но эти объекты неизбежно сами оказывались многообразными. Рядом с мифологией природы (Naturmythologie) оказывалась мифология души (Seelenmythologie), внутри первой упорно отмежевывались друг от друга различные направления, видевшие совершенно определенное явление природы, как единственный корень и исходный пункт всех

мифологических образований. Основной принцип объяснения — сведение каждого отдельного мифа (мифологического образа) к определенному явлению природы; только таким путем мыслилось преодоление произвола фантазии. Но здесь начинается разброд и многообразие: на месте старой мифологии грозы и бури становится более новая астральная мифология, которая, в свою очередь распадается на солярную, лунную и звездную.

См. Paul Ehrenreich. «Die allgemeine Mythologie und ihre ethnologischen Grundlagen». Leipzig, 1910.

H. Lessmann. «Aufgaben und Ziele der vergleichenden Mythenforschung». Leipzig, 1908.

Другие исследователи, вместо определенного круга объектов, ищут определенный культурно-исторический круг как исходную точку для обретения единства мифологического мира. Если для теории сказок Бенфея таким кругом, такой родиной возникновения всех мотивов была Индия, то для последующих ученых таким кругом становится вавилонская культура. Возникает «панвавилонизм». Провозглашается астральное происхождение всех мифов, которые в конечном счете оказываются календарными мифами («Kalendermythen»). Только вавилонская астрономия и космогония дают действительно универсальный творческий принцип для мифического восприятия мира как целого, для создания подлинной системы мифологических образов.

Обоснование панвавилонизма см.: Hugo Winckler. «Himmelsbild und Weltenbild der Babylonier als der Grundlage der Weltanschauung und Mythologie | aller Völker» (Der alte Orient III, 2 und 3, Leipzig 1901). Его же: «Die Babylonische Geisteskultur». Leipzig 1907. A. Jeremias. «Handbuch der altorientalischen Geisteskultur», Leipzig 1913.

Критика панвавилонизма см. Bezold. «Astronomie, Himmelsschau und Astrallehre bei den Babyloniern». (Heidelberger Akademievortrag 1911).

Шеллинг — примат мифа над языком. Язык это «verblichene Mythologie». В противоположность этому строит свою концепцию Макс Миллер. Он рассматривает слово с его многозначностью (многообразием значений) первым побудителем для образования мифологических представлений. Связующим звеном между словом и мифом служит для него метафора. Литература

коренится в самой сущности и функции языка и дает направление представлению, которое ведет к мифологическим образованиям. «Die Mythologie ist unvermeidlich; sie ist eine inharente Notwendigkeit der Sprache, wenn wir in der Sprache die äußere Form des Gedankens erkennen; sie ist der dunkle Schatten, welchen die Sprache auf den Gedanken wirft, und der nie verschwinden wird, solange sich Sprache und Gedanke nicht vollständig decken, was nie der Fall sein kann. Mythologie im höchsten Sinne des Wortes ist die durch die Sprache auf den Gedanken ausgeübte Macht, und zwar in jeder nur möglichen Sphäre geistiger Tätigkeit» (Max Miller. «Über die Philosophie der Mythologie», gedruckt als Anhang der deutschen Übersetzung von Max Müllers Einleitung in die vergl. Religionswissenschaften, 2. Auflage, Strassburg, 1876).

«Paronymie», т. е. многозначительность слова, становится ключом к мифу.

В той главной форме, какую этой теории придал Макс Миллер, она умерла. Но в более тонкой форме она возрождается у Brinton. «The religions of primitive peoples».

Иной характер носит попытка Узенера в его основополагающем труде. См. Usener. «Götternamen, Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung». Bonn, 1896.

Идея всеобщей семантики (Bedeutungslehre), обнимающей в неразрывной связи языковые и мифические образования. Здесь нет примата одного над другим, но тесная взаимосвязь и взаимодействие на основе единства мышления.

Систематическое единство опыта sub specie закономерности. Объективность научной картины мира состоит в том, что при всем единичном мы мыслим одновременно форму целого, что все единичное рассматривается как представитель всеобщей формы. (43). Для того чтобы быть включенным в это систематическое единство опыта, непосредственное чувственное впечатление должно быть разложено на чисто теоретически мыслимые элементы. Так, точная математическая формулировка закона движения невозможна, пока мы имеем дело с конкретно воспринимаемыми вещами; она становится возможной лишь тогда, когда место вещей становится также «идеальным» образованием, как атом. Всякому синтезу предшествует анализ.

Анализ и синтез диалектически связаны друг с другом в процессе познания (43–44).

Простое сосуществование содержаний в пространстве или во времени превращается в идеальную взаимозависимость оснований и следствий.

Миф живет исключительно в настоящем своих объектов, в той интенсивности, которая в определенный момент овладевает сознанием и властно подчиняет его себе. У сознания нет еще возможности выйти за пределы этого мгновения. (47). |

Сознание находится в плену настоящей наличности своего предмета, его «здесь» и «теперь». Оно еще не может сопоставить наличную данность с чем-то неданным, прошлым или будущим, не может измерять этой неданностью. Но раз этот масштаб измерения (прошлым и будущим) отпадает, то все бытие, вся правда и действительность сливается в чистом настоящем данного содержания, все существующее сжимается в одной единственной плоскости. Здесь нет никаких ступеней реальности, никаких градаций объективной достоверности. Поэтому в картине реальности нет третьего измерения, нет глубины, нет разделения между передним и задним планом; в научном мире это разделение определяется различием «оснований» и «обоснований» (48).

Мифическое сознание не знает многих таких различений, которые обязательны для всякого научно-эмпирического мышления (как бы оно не было элементарно). Отсутствует граница между простым представлением и действительным восприятием, между желанием и исполнением, между образом и вещью. Нет различения между сновидением и действительностью. Аналитическая теория считает даже единственным источником мифа это смешение образов сна с образами действительности (например, Тейлор), что, конечно, является односторонним и недостаточным. См. Otto. «Die Manen, oder Von den Urformen des Totenglaubens». Berlin, 1923 (критика анимизма). Нет резкой границы и между жизнью и смертью. Она не меняется как бытие и небытие, но как гомогенные части одного и того же бытия. Для мифического мышления нет определенного четко отграниченного момента, в котором жизнь переходит в смерть или обратно. Рождение мыслится как возвращение, а смерть — как продолжение.

Строгое расчленение жизни и смерти вовсе не является содержанием непосредственного переживания, оно может быть достигнуто в последнем счете лишь путем причинного анализа, путем осознания эмпирических условий жизни. Когда вся действительность сосредоточена в непосредственном впечатлении, со всею силой его влияния на представления, аффект и волю, то мертвый действительно продолжает «быть». Он появляется в сновидениях, продолжает жить | в аффектах любви и страха. Быть «действительным» и быть «действенным» для этого сознания одно и то же. Для этой ступени сознания доказывать приходится не бессмертие, а, напротив, смертность, которая может быть установлена лишь в результате анализа, еще не доступного на этой ступени. (50).

К истории науки о мифах. Otto Gruppe. «Gesch.⟨ichte⟩ der klassischen Mythologie und Religionsgeschichte während des Mittelalters im Abendland und während der Neuzeit» (Supplem. zu Roschers Lexikon der griech. u. rom. Mythologie), Leipzig 1921.

Миф не знает разделения идеального и реального, изображения и вещи. Там, где мы видим репрезентацию, там миф видит тождество: изображение не представляет вещь, а есть вещь. Мифическое сознание характеризуется именно отсутствием категории «идеального», все значение, входя в мифологическое сознание, обращается в вещное. Эта особенность (овеществление идеального) возвращается на всех ступенях мифического сознания; но яснее всего она раскрывается не в мифологическом мышлении, а в мифическом | действии. Примат ритуала над мифом, т. е. примат действия над представлением и рассказом. Представление, рассказ, вероучение, догма вскрывают только то, что уже непосредственно содержалось в действии, аффекте и воле. Ритуал имеет для первобытного сознания совершенно реальный смысл, от правильности его осуществления зависит не только человеческая жизнь, урожай и т. п., но даже существование всего мира. Совершающий ритуал субъект реально превращается в бога или демона, а вовсе не представляет и не изображает его. (52).

См. Preuss. «Ursprunge der Religion und Kunst». Globus, Bd. 87 (1905). Его же — «Die Naijarit-Expedition». Leipzig 1912.

Его же — «Religion und Mythologie der Uitato». Göttingen und Leipzig 1921.

Особенно в ритуалах вегетации (например⟨,⟩ в мистериях) изображающий страсти бога сам идентифицируется с⟨о⟩ страдающим, умирающим и воскресающим богом. Здесь событие не изображается, — здесь оно само совершается.

И в мистериях действие всегда предшествует словесному образу. Про выдачу тайны мистерий говорили не «выболтал», а «вытанцевал» (53). | См. Usener. «Heilige Handlung» (kleine Schriften, IV). Reitzenstein. «Die hellenistischen Mysterienreligionen». Leipzig, 1920.

Не только изображения, но и имя и слово для первобытного сознания приобретает магическое значение. Слово не обозначает, — но есть и действует. Даже материал языка — звук и голос — приобретает магическое значение. Особое значение имени: оно сопричастно сущности лица. (54).

Во время возрастных культов, в частности при посвящении в мужи и при других ритуалах инициации, человеку дается новое имя, потому что он меняет свою сущность, становится другим. Особое значение имен божества. Тайна неисчарпаемой полноты божества заключается в его имени, отсюда многообразие его имен, божественная «Polyonymia» и «Myrionymia». Могущество имени божества в ветхом завете. Но особенно Египет — классическая страна магии имени. В начале было именно имя, которое создало и все бытие и само божество. Кто знает имя демона или бога, тот владеет и властью над ними. (55).

См. Rudolf Hirzel. «Der Name, ein Beitrag zu seiner Geschichte im Altertum und besonders bei | den Griechen» (Abh. der Kgl. Sachs. Ges. der Wiss., Bd.XXVI, Nr. II, Leipzig 1918).

Van Genner. «Les rites de passage». Paris 1909.

Wissowa. «Religion und Kultus der Romer».

Norden. «Agnostes Theos».

Магия изображения. Изображение человека, также как и его имя, — это alter ego человека, оно аналогично какой-либо физической части человека (его ногтям, волосам), причиняя ему вред, причиняют вред человеку. Такова же и тень человека. (56–57).

Budge. «Egyptian Magic». London 1911.

Мифическое мышление знает причастность, но причастность особого рода. Научная причастность строится на анализе и является не связью между вещами, а между элементами вещей. Мифическое мышление не знает анализа, как целостного, восприятие целого поглощает его части. Причинность здесь определяется простой смежностью явлений во времени или пространстве. Здесь господствует не только принцип «post hoc, ergo propter hoc», но и «juxta hoc, ergo propter hoc», принцип «сопричастности» (Леви-Брюль). Комплексный и полисинтетический характер мышления. (60–61). |

Oldenberg. «Die Lehre der Upanischaden und die Anfänge des Buddismus». Göttingen, 1915.

Preuss. «Die geistigen Kultur der Naturvölker». Leipzig. 1914.

Thurnwald. «Zur Psychologie des Totemismus». (Anthropos XIV, 1919).

Своеобразие категории причинности в мифическом сознании. Бринтон, Леви-Брюль и др. подчеркивают психологическую власть причинности над первобытным сознанием. Это сознание не признает случайности в нашем смысле. Всякое индивидуальное событие и явление (единичная смерть, болезнь, и т. п.) должно быть объяснено в своей индивидуальности, в своих «здесь» и «теперь». Объяснению подлежит именно все единое и однократное, а причиной всегда служит так же нечто единичное и однократное. Для научного же сознания объяснить индивидуальное событие значит понять его как специальный случай общего закона, для «здесь» же и «теперь» не требуется уже никакого дальнейшего объяснения. Первобытный «инстинкт причинности» удовлетворяется, напротив, только объяснением индивидуального из индивидуального (позже из индивидуального вольно-воления). | Не знает этот инстинкт и определенности причин и следствий. Здесь из всего может произойти все, лишь бы было временное или пространственное соприкосновение (смежность). Поэтому там где эмпирико-каузальное мышление говорит об изменении, мифическое мышление видит метаморфозу, т. е. превращение одной индивидуальной вещи (в целом) в другую (тоже в целом), а не общий закон, проявляющийся в элементах (вещь аналитически разложена на константные элементы) (стр. 62–64).

Случайное — с точки зрения науки и философии — несводимая и не выводимая дальше модификация всеобщей закономерности (здесь, по Канту, вступает в силу принцип целесообразности).

Взаимоотношения частей и целого. Для эмпирического сознания целое состоит из частей. Для научного сознания целое результирует из частей. Для мифического сознания целое и части тождественны, причем это тождество носит реальный характер. Что происходит с частью, то происходит и с целым. (65–66).

Развитие каузального мышления и мышления целого и частей идут в неразрывной связи. |

Возникшая античная философия отграничивается от мифа в обоих этих направлениях. Понятие «архэ» включает в себя не только начало (первопричина), но и элемент (первоэлемент), из которого произошло все (вода, огонь, воздух).

Атомистика Демокрита как начало научного восприятия и проблема целого и проблема начала (причины).

Целое созидается из взаимоотношений его элементов, т. е. оно растворяется в чистых отношениях и функциях, становится динамическою закономерностью их.

Тождество целого и части (например, ногтей всему человеку) лежит в основе всей магии (68).

Для «симпатической магии» совершенно достаточно временной или пространственной смежности (оставленная пища, кости, слюни, экскременты, ногти). Отсюда восприятие всех частей организма как эквивалентных. Все в организме равнозначно.

В научном мышлении в отношениях между собой находятся не статические вещи, а изменения. Научное сознание сосредоточивает свое внимание на моменте перехода от одного состояния к другому, — мифическое же сознание знает | только начало и конец процесса, притом в их вещной форме.

Gräbner. «Das Weltbild der Primitiven». München. 1924.

Замещение целого частью все время и во всех случаях мыслится как реальное.

Понятие «мана». См. Lehmann. «Mana — der Begriff des “außerordentlich Wirkungsvollen” bei Südseevölkern». Leipzig. 1922.

В мифическом сознании отсутствует различение вещи, свойства, состояния, отношения, функции, — все это овеществляется и одно переходит в другое. В этом своеобразный «эманизм» мифического сознания. Материализация свойств и отношений в старой физике и химии («тепловая материя», «магнетическая материя») (77).

Все отношения, в которые вступают между собою части космоса, в мифическом сознании становятся отношениями тождества, отождествляются друг с другом, становятся одной и той же вещью. Всякое соприкосновение в пространстве и во времени приводит к отождествлению сущности. (81). Вместо синтетического | единства различного здесь появляется вещное однообразие, коинциденция. Каждая вещь, по Прейсу, сопринадлежа другой вещи, идентифицируется с нею, внешнее явление отзывается лишь оболочкой, маской (82).

В основе алхимии лежит еще мифическое представление о вещной отделимости и переносимости всех свойств и состояний. Всякое качество, свойство, действие, форма, превращаются в особую субстанцию и гипостизируются. (86).

Категория сходства в мифическом сознании. Сходство это не отношение, а реальная сила, сливающая предметы в тождества. Магия аналогий. Лишенное возможности сопоставлять, мифическое сознание одержимо всем тем, что раскрывается для него, что привлекает его внимание. Все содержания, завладевшие вниманием этого сознания, сливаются в одну сферу «необычного», «священного», противостоящую всему обычному, каждодневному, профанному. Эта сфера необычного воспринимается как некое чудо, одновременно как тайна и как откровение. (96–97). |

См. об этом: Rudolf Otto. «Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Gottlichen und sein Verhältnis zum Rationalen». Göttingen, 1917.

Эта сфера «священного» не имеет никаких специфических отграничений (пространственных или иных): любое содержание может войти в нее, если только оно остановило на себе внимание сознания, привлекло мифический интерес его. Этим актом освещения в однообразие бытия вносится дифференциация: оно распадается на сферу священного (существенного) и

профанного (обычного и несущественного). Так совершается первое выделение существенного человеческим сознанием. Codrington ввел понятие «Мана», служащее обозначением «священного» у меланезийцев (и полинезийцев). Вокруг этого понятия выросла большая литература. Для «мана» были найдены аналогии у других племен и народов: «Manitu» (Algonkinstamme Nordamerikas), «Orenda» ирокезов, «Wakanda» у Сиу и др. Обзор относящейся сюда литературы в монографии L e h m a n n. В этом понятии стали усматривать основную категорию мифического сознания. Ее объединяли с ее отрицательным эквивалентом в понятии «Tabu» и признавали «Mana-Tabu-Formel» минимальным определением религиозного, примерным констатутивным условием ее (см. у Marett).

C o d r i n g t o n. «The Melanesians...» (1891).

Кодрингтон воспринимал «Мана» как некую духовную силу («spiritual power»), которая далее характеризовалась как некая магическая сверхъестественная сила («spiritual power»). Но эта попытка свести понятие «Мана» к понятию души в духе анимизма впоследствии была оставлена. «Мана» принадлежит к преанимистическим пластам мифического сознания. «Мана» может быть приписана любому предмету, который чем-либо выделяется и поражает сознание, например, своей необычной величиной. (98–99). В этом понятии д е й с т в и т е л ь н о с т ь и с у б с т а н ц и а л ь н о с т ь также еще не разделены; они здесь еще слиты воедино. Это представление значит только нечто «необычное», непростое, нечто выделенное и акцентуированное из обычной массы действительности. Оно аналогично роли междометий в истории языка, | выражая простейшее возбуждение мифического аффекта. Оно выражает то «удивление» (изумление, *θαυμάζειν*), с которого начинается как миф, так и научное познание и философия. Звериный страх здесь впервые обращается в человеческое изумление, в котором сливаются амбивалентные чувства: с т р а х а и н а д е ж д ы, робости и восторженного изумления; оно одновременно и близкое и далекое, знакомое и охраняющее (защищающее) и недоступное. Другое направление амбивалентности «Мана», связанное с «Tabu», священное — одновременно — запретное и, следовательно, нечистое, проклятое. В латинском «sacer» или греческом «*ἅγιος*,

ἅζεσναι» проявляется эта амбивалентность значений, так как оба слова обозначают одновременно как «освященное» так и «проклятое-запрещенное». См. об этом Williger. «Hagios, Untersuchungen zur Terminologie des Heiligen in den hellenisch-hellenistischen Religionen». Giessen 1922. Об амбивалентности понятия «священного» см. также Soderblom. «Das Werden des Gottesglaubens. Untersuchungen über die Anfänge der Religion». Leipzig 1916. (100–101–102). | Hastings Encyclopedia of Religions and Ethics (о слове «Holiness» Soderblom. Bd. VI).

(Таким образом «мана», «священное» есть одновременно и предмет освящения-хвалы и предмет запрещения-проклятия. Оно же и предмет печали и смеха.) Это представление динамично: круг его объектов расширяется. И оно обладает силой оцельнения и оцельняющего упорядочения всей действительности, путем преодоления ее безразличной и непосредственной данности. (103). Начинается процесс схематизации мирового целого с помощью пространства, времени и числа. Этот процесс на мифической почве достигает своего завершения в астрологической картине мира. Но начинается этот процесс упорядочения в самых древних пластах мифического мышления. (104).

Особая роль в этом процессе пространственных отношений. Так и в истории языка пространственные слова послужили ступенью к созданию отвлеченных понятий; послужили посредствующим звеном между чувственным и интеллектуальным. (104–105).

К расчленению пространства и времени мифическое сознание идет путем, что вносит в них свое основное исконное разделение «священного» и «профанного». Первоначально «мощь» и «святость» носят вещный характер: это нечто, принадлежащее определенным лицам и вещам, как своим носителям. Затем «святость» («мана») переходит на определенные священные места и участки, затем на священные термины (termini) и времена, наконец, на священные числа. Так как вся действительность вплетена в пространственные формы и в ритмику и периодику времени, то святость (вообще ценностная окраска) переходит с пространств и времен на их содержания и обратно. В результате этого взаимодействия все бытие

и свершение покрывается густой сетью тончайших мифических отношений. (105–106).

Геометрическое эвклидовское пространство характеризуется постоянством, бесконечностью и одинаковостью всех его частей (гомогенностью). Эта гомогенность геометрического пространства в последнем счете определяется тем, что оно конструируется из точек, которые различаются между собой только своим взаимным положением (они функциональны, — не субстанциональны). | Пространство же непосредственного восприятия (как зрительное, так и осязательное) всегда ограничено и не гомогенно: основные направления организма — перед—зад, верх—низ, право—лево в обоих физиологических пространствах (зрительном и осязательном) не равноценны (различие органических ощущений). Мифологическое пространство лежит как бы между пространством восприятия и геометрическим, но ближе к первому. Содержание здесь еще не отделимо от места. Конкретное индивидуально-чувственное содержание окрашивает каждое место, дает ему особый тон. Также и все направления в пространстве имеют определенную ценностную окраску. Все места и направления мифического пространства акцентированы, и эти акценты сводятся к основному акценту: разделению на «священное» и «профанное». Здесь болящий действующий человек ограничивает себя, ставит своим чувствам и воле определенные границы, разделяя бытие на два участка: обычный и всем доступный, и священный, огражденный. (108–109). Несмотря на это, все же и мифическое пространство осуществляет схематизирующую функцию. (110). |

Значение пространственного расчленения в тотемистическом мировоззрении. Каждая социальная группа, каждая вещь и явление строго приурочены к определенным тотемистическим классам. В схему этих разделений на классы у Zuni, например, по Cushing'у лежит семь областей: восток, запад, север, юг, верх, низ и середина между ними. Каждое явление и предмет приурочены к одной из этих областей, как к своей родине, к своему началу. Аналогично и расчленение действительности и у Joruba, у которых к отдельным пространственным областям приурочены отдельные краски, определенные дни их пятидневной недели, определенные времена года, определенные

празднества и культы. Очень большое значение имеют расчленения правой и левой стороны. См. об этом у Leo Frobenius. «Und Afrika sprach». (111–112).

Очень характерно в этом отношении и китайское мышление. Все качественные различия и противоположности имеют здесь определенные пространственные соответствия. Каждой стране света приурочены определенные краски, элементы, времена года, порода зверей, определенные органы человеческого тела, определенные душевные аффекты. Самые разнородные и противоположные явления, благодаря совместной отнесенности к одному и тому же месту в пространстве, приходят между собою в соприкосновение, оказываются в соседстве. Общая пространственная родина сближает самые гетерогенные явления, преодолевает их чуждость. Благодаря такому пространственному опосредствованию все многообразие мира объединяется в едином мифическом целом, охватывается единым мировым планом. (112).

Таким образом через пространственную универсальность достигается мифическая универсализация и оцельнение мира. В отличие от функционального пространства математики (которое порождается из элементов: линия из точек, плоскость из линий, тело из плоскостей; постоянство закономерности этого порождения), мифическое пространство — структурное пространство. Здесь часто статическое отношение между элементами. Сколько бы мы не продолжали деление на дробление пространства, в каждой части мы снова найдем форму и структуру целого. Форма целого в тождественном виде содержится в любой части. Все пространство космоса построено по определенной модели, и эта модель остается неизменной при любом изменении масштабов — от космических до самых маленьких. Здесь не единство динамического закона (построения, порождения), но одинаковость, тождественность, сущность. (113–114).

Это структурное восприятие мирового целого находит свое завершение в астрологии. Для астрологии всякое событие и свершение, всякое становление, всякое новое возникновение — только иллюзия. То, что лежит за этим возникновением, является одноформенной определенностью бытия, фатумом, она

проникает все моменты времени и делает их по существу идентичными. Так, в начале жизни какого-нибудь человека его жизнь уже полностью определена констелляцией (расположением звезд) в моменте его рождения. Это предопределенность распространяется как на индивидуума, так и на весь мир. В основе астрологии лежит действенность планет, но часто в формулах астрологии эта действенность выражается как субстанциональное пребывание (Innewohnen) планет в индивидууме: в каждом из нас есть, живет определенная планета. См. Boll. «Die Lebensalter». Leipzig, 1913. (114). Форма мирового целого, наличная в каждом индивидуальном явлении, почти не может выпасть из формальности мирового целого. Порядок времен, смешение элементов в телах или человеческие «темпераменты» раскрывают ту же изначальную схему мирового целого, несут на себе печать этого целого. (115).

В языках выражения для пространственной ориентации, слова, обозначающие «перед», «зад», «верх», «низ», заимствованы из созерцания собственного тела. Человеческое тело и его члены служат тою системой, на которую относятся все остальные пространственные различения (см. I т., стр. 156 и т. д.). Миф идет тою же дорогой. (115). Он обладает целым мира путем соотнесения его с образом человеческого тела и его органов. Внешний мир расчленяется по аналогии с человеческим телом. Часто отображение человеческого тела в мировом целом определяет всю мифическую космографию и космологию. Мир возник из различных частей человеческого организма. В одном из гимнов | Ригведы изображается возникновение мира из тела человека — Пуруша (Purusha). Мир и есть Пуруша, ибо он (мир) возник тем же путем; что боги принесли Пурушу в жертву, разъяли его тело, согласно технике жертвоприношения, на части, на отдельные члены, из которых и возникли различные существа: брамана была его ртом, воины возникли из рук, месяц возник из его духа, из его глаза — солнце, изо рта — Индра и Агни, из головы — небо, из ног — земля, из его уха — страны света и т. д. (см. Ригведа X, 90). (116).

Так создавалось единство микрокосма и макрокосма. Здесь мир создается из частей человеческого тела. В христианско-германской мифологии мы встречаем образную концепцию: тело

Адама создано из восьми частей: мясо — из земли, кости — из камней, кровь — из моря, волосы — из растений, мысли — из облаков (см. Walter Golther. Handbuch der germanischen Mythologie, S. 518). (116). Важные неразрывности связей и соответствий тела и мира, и их единство, их тождество в исходе, в «начале». |

Соответствие частей (даже самых ничтожных) целому (последнему мировому целому) на основе общности структуры и модели на мифической почве воспринимается как тождество частей целому. Отсюда своеобразное отрицание пространственной дали. Отдаленнейшее сливается с ближайшим, поскольку оно отражено (повторено) в этом последнем. Малое отождествляется с большим, все пространственные преграды падают; человек отождествляется с миром. Поэтому существовала «магическая анатомия», где части человеческого тела отождествлялись с частями мира; существовала мифическая география и космография, в которых также изображалось строение земли. Часто магическая анатомия сливается с мифической географией. В трактате Гиппократа «О числе семь» дана мировая карта, состоящая из семи частей, причем земля изображается как человеческое тело: голова — это Пелопоннес, Истм — позвоночник и т. д.; и все духовные и бытовые особенности населения этих стран всецело зависят от этой их локализации. (См. у Roscher. «Die Hippokratische | Schrift von der Siebenzahl». Abh. der Kgl. Saschs. Ges. der Wissensch., XXVIII, Nr. 5, Leipzig 1911). (117–118).

Эта особенность мифического восприятия (уничтожение дали, отождествление мельчайшего с величайшим) чрезвычайно живуча. На системе соответствий еще в 18ом веке строит свою картину вселенной Сведенборг в своей «Arcana coelestia». Даже в 20ом веке идея соответствий легла в основу книги Wilh. Müller-Walbaum. «Die Welt als Schuld und Gleichnis, Gedanken zu einem System universeller Entsprechungen». Wien und Leipzig, 1920.

Для мифического мышления пространственное место каждого явления и предмета не случайно: пространственное место является частью самого бытия предмета. В тотемистическом мышлении каждый клан владеет совершенно определенным направлением в пространстве, определенной страной света;

умерший член клана соответствующим образом укладывается при погребении. (118).

Особый характер мифической географии, выросшей из астрологии. Уже в древневавилонский | период земля делилась на четыре части в зависимости от своей принадлежности небу: над Аккадом царствует Юпитер, над Амурру — Марс и т. д. Позже появляется семичленная планетарная схема (Вавилон, Индия, Персия). При всем отличии от антропоморфного деления здесь сохраняется тот же принцип. По Канту различие правой и левой руки — начало всякой ориентации (наблюдимость чувственной схемы). (119).

Все отличия между вещами и явлениями мифическое сознание стремится свести к пространственным отличиям, чтобы таким путем обрести схему для упорядочения и оцельнения многообразия. Но с помощью чего (некого мотива) производится первоначальное расчленение самого пространства и его направлений?

(В космическом пространстве физики чувственная противоположность «верха» и «низа» утрачивает свое значение. Это уже не абсолютные противоположности: они получают свое значение лишь в отношении к эмпирическому феномену тяжести и эмпирической же закономерности этого явления. | Пространство физики — это силовое пространство; понятие же силы — функциональное и не субстанциональное).

Первоначальное мифическое расчленение пространства носит характер ценностной акцентуации. Исходный же пункт пространственного расчленения — противоположность дня и ночи, света и мрака, т. е. световой феномен. (122). Большинство космогоний (вавилонская, египетская и др.) изображают создание мира как рождение (на победу) света. Световая интерпретация библии, данная впервые Гердером.

Рождение света для мифологического сознания не циклично-повторяемо, — оно индивидуально и однократно, оно каждый раз совершается заново. «Солнце каждый день новое» (Гераклит) (123). Значение и эволюцию светового феномена вплоть до сложнейших астрологических систем прослеживает Troels-Lund. «Himmelsbild und Weltanschauung im Wandel der Zeiten». Deutsche Ausgabe, Leipzig 1908 (124). Первые

проявления человеческого сознания связи с чувствительностью к свету и с пространственной ориентацией. Вопросы | — «кто я» — «где я» — «что я должен делать» связаны с этими двумя моментами (ориентация в пространстве и свет) на протяжении всей истории культуры.

Феномен света организует пространство между категориями «священного» и «профанного». Уже на низких ступенях развития мифического сознания встречаются боги направлений и стран света: боги востока и севера, запада и юга, верхнего и нижнего мира. (124–125). Нет такой примитивной космологии, где страны света не играли бы существенной роли в объяснении мира. Светать, быть в свете — значит жить, покинуть свет — умереть, увидеть свет — родиться. См. об этом и у Usener. «Gotternamen». S. 178 и далее.

В форме пространства, создаваемой мифическим сознанием, запечатлевается целостная форма жизни данной первобытной общины: эта форма жизни, в смысле совокупности производственных, бытовых и религиозных обрядов и действий, может быть прочтена в пространстве (ибо пространство соорганизовано ею). Мифическое чувство «священного» (существенного) находит свою первую | объективацию в том, что оно направляется вовне и выражает себя в организации пространства: из пространственного целого выделяется специфический участок, «священный участок», отличный от всех других («профанных»). Языковое выражение этого пространственного освящения в слове templum. Слово templum (греч. *τέμενος*) восходит к корню *«τεμ»* — *резать*; оно обозначает, следовательно, нечто вырезанное, ограниченное. Первоначально — это священный участок, принадлежащий богу; затем слово распространяется на всякий ограниченный участок земли или пашни, независимо от того, принадлежит ли он богу, царю или герою. И весь небесный свод в его целом рассматривается как замкнутый и священный участок, как templum, где пребывает божество и его воля. Из этого единства (соответствия-тождества неба и священного участка на земле — templum) и находит сакральное расчленение. Целое неба разделяется на четыре части: передняя — юг, задняя — север, левая — восток и правая — запад. В этом первоначальном пространственном

расчленении содержится вся римская «теология». Когда авгур наблюдает небо, чтобы определить приметы — указания для какого-нибудь земного дела, он начинает свои наблюдения с того, что подразделяет небо на разные отрезки: он проводит восточно-западную линию, определенную движением солнца, затем перерезывает ее поперечной северо-южной линией. Первая линия называлась на языке жрецов — decumanus, вторая — cardo. Это — основная мифическая система координат. Затем эта схема (система координат) переносится во все области социальной и государственной жизни. На ней базируется понятие собственности и символика, окружающая это понятие и его охрану. Особенно важное значение имеет акт лимитации собственности, опиравшейся на сакральное значение пространства. Ввел лимитацию Юпитер⟨,⟩ и этот акт вливается в создание мира. С формой лимитации связано и римское государственное право: разделение на ager publicus и ager divinus et adsignatus, общественной и приватной собственности. Только строго лимитированная земля может быть частной собственностью. | Подобно богу, каждое государство, община, индивид, через посредство идеи «templum», освоят себе определенное пространство, где они чувствуют себя дома. В разных областях неба, разделенного авгуром, живут разные боги, — так и в каждом земном участке, ограниченном пространстве, государстве, городе, поле, пашне, доме — живут особые боги и их демоны, властвующие в данных границах. Здесь — на этом ограниченном участке — он приобретает свою индивидуальность и имя, которым человек может его призывать. Эта система определяет и постройку римских городов, и разбивку военных лагерей, и устройство римского дома. Математика рождается из работ римских агримензоров (показал Кантор). Обо всем этом см. Nisson. «Das Templum. Antiquarische Untersuchungen». Berlin 1869. См. его же «Orientation, Studien zur Geschichte der Religion». Erstes Heft, Berlin 1906. См. также Cantor. «Die romische Agrimensoren». Leipzig, 1875. (127–128).

В началах греческой математики явно слышны отзвуки мифических представлений. | Здесь еще ощущается древнее благоговение перед пространственной границей. Граница и безграничное, «πέρας» и «ἄπειρον» противостоят друг

другу и у Пифагора и у Платона как определенное и неопределенное, как форма и бесформенность, как добро и зло. Так из чисто пространственной (практической) ориентации вырастает мировоззренческая ориентация в целом космосе. Эти связи сохраняются в языке: «contemplare» (теоретическое созерцание) связано этимологически с «templum». (123).

О последующей пространственной символике см. Joseph Sauer. «Symbolik des Kirchengebaudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters». Freiburg, 1922.

Римский лагерь в точности отражал устройство (пространственную схему) города, и город — устройство всего мира. По словам Полибия, римский солдат находил в лагере место своего дома в родном городе (130). Полибий, гл. 41.

Римляне праздновали «Terminalia»: пограничный камень опрыскивался жертвенною кровью и увенчивался. Особые обряды, связанные с | культом порога, распространены среди всех народов. Богатый материал дает Trumbull. «The Threshold Covenant or the beginning of religious rites». Edinburgh 1896. (131).

Великое ценностное выделение любого содержания мифическое сознание представляет как пространственное обособление, связанное с конкретным ограничением. Эти границы, как и всякие, священны. Для перехода их требуется особый ритуал. Также ритуалы перехода границ совершаются не только при переходе из города в город, из страны в страну, но и при переходе из одного возраста в другой, при вступлении в брак, при переходе к материнству. Материал об этом см. Van Gennep. «Les rites de passage». Paris, 1909. (132).

Значение времени в мифе. Миф необходимо включает в себя отношение к времени: он изображает мировое целое в аспекте времени — это его конститутивная особенность. Миф изображает возникновение, становление и жизнь. Образ божества должен стать историей его, рассказом о нем: особенности его становления, деяний и претерпеваний | впервые констатируют образ божества. Разделение «священного» и «профанного», проникаемое формой времени, впервые получает глубину, третье измерение. Мифическое бытие обретает свою сущность, только становясь «бытием начала». Все священное в мифическом бытии в конце концов сводится к началу: с непосредственной

данности содержания оно переходит на момент происхождения этого содержания. Когда какое-либо содержание отодвигается во временную даль, относится в глубину прошедшего, — оно при этом не только освящается, но и в мифическом смысле «оправдывается». Время, таким образом, оказывается древнейшей формой мифического оправдания. Обычаи, нравы, нормы, установления, отнесенные в мифическое прошлое, оправдываются и освящаются этим. Но и сама природа вещей, та или другая особенность вещей считаются оправданными и объясненными, если они сведены к какому-нибудь однократному событию прошлого, если показано их мифическое происхождение. Это — особый способ мифического объяснения. Существует множество мифических объясняющих сказок. Мифическое прошлое уже не знает вопроса «почему». Это — абсолютное прошлое, уже не подлежащее дальнейшему сведению. Этим мифическое прошлое и отличается от исторического прошлого, которое всегда относительно. Миф знает очень резкую границу между настоящим и прошедшим, но как только он достигает этого прошедшего, он останавливается и полностью успокаивается. Время для мифа — это не чистое отношение, в котором моменты настоящего, прошлого и будущего постоянно сдвигаются и переходят друг в друга, — для мифа эмпирическое настоящее и мифическое «начало» разделены твердой и несдвигаемой границей, и одно не может перейти и смениться другим. (133–134–135).

Отсюда становится понятным, что, хотя время — конститутивный момент мифа, иногда считают миф безвременной формой, т. е. не знающей времени. По сравнению с объективно-космическим и объективно-историческим временем мифическое сознание действительно представляется | лишенным времени. Шеллинг так характеризует мифическое время: миф знает только чистое пред'историческое время, по природе своей неделимое и идентичное; какова бы ни была его длительность, в сущности, его нужно рассматривать как один момент, так как в нем конец такой же, как и начало, и начало такое же, как конец; это — род вечности, потому что в нем нет смены времени, но лишь одно время, становящееся временем (именно прошлым) только в отношении последующего времени. См. Schelling.

«Einleitung in die Philos.⟨ophie⟩ der Mythologie». S.W. 2. Abteil., I, 182. (135).

Дифференциация и выражение временных отношений в мифе, как и в языке, вырабатываются в неразрывной связи с пространственными отношениями. Первоначально между ними нет строгого обособления. Ориентация во времени предполагает ориентацию в пространстве. В основе обеих ориентаций лежит все тот же с в е т о в о й феномен — смена света и мрака, дня и ночи. И для времени служит та же схема ориентации, то же различение стран света, деление небес. | В основе здесь лежит то же скрещение линий: восточно-западной и северо-южной. Слово tempus (греч. *τέμενος* и *τέμπος* сохраненное только в plural «*τέμπεα*») возникло из идеи и обозначения templum. Корень здесь — «резать», «перекрещивать». Определенный отрезок неба (наприм.⟨ер⟩ восток) становится обозначением времени дня (наприм.⟨ер⟩ утра), и затем становится обозначением времени вообще (tempus). Процесс расчленения пространства на отдельные направления и страны и процесс расчленения времени на отдельные фазы идут параллельно друг другу и в непрерывном взаимодействии. И для той и другой ориентации человеческое сознание пробуждено физическим феноменом света. (135–136). О «tempus» — «templum» — см. U s e n e r. «Gotternamen». S. 192.

И времени в целом и каждому отрезку его в мифическом сознании принадлежит характер священного; отрезки времени получают качественную окраску и особый акцент. Каждая фаза времени получает своего бога или демона, свои священные границы.

В персидской религии на общей почве поклонения | с в е т у вырос культ в р е м е н и и отдельных отрезков времени: столетий, лет, времен года, двенадцати месяцев, отдельных дней и часов. Этот культ времени имел особое значение в развитии религии Митри. См. об этом: C u m o n t. «Texts et monuments figurés relatifs aux Mystères de Mithra». Bruxelles 1896.

Мифическое время всегда качественно окрашено, оформлено в образы времени. Оно имеет свои такты, организовано ритмически. Особенно сакральные действа людей раскрывают такое ритмическое членение. Все ритуальные акты приурочены к совершенно определенным отрезкам времени. Священные времена, времена праздников прерывают равномерное течение времени

(однообразное) и создают в нем определенные границы-разделы. В особенности смены (фазы) луны создают такие «критические даты». Характерна интенсивная наполненность времен, в силу которой они или похожи или не похожи друг на друга, согласны или противоположны, дружественны или враждебны. См. Hubert et Mauss. «Etude sommaire de la | representation du temps dans la religion et la magie» («Mélanges d'histoire des religions». Paris 1909. S. 189 и т. д.). (136–137).

На самых низших ступенях развития, еще до образования твердых объективных понятий пространства, времени и числа, уже налично исключительно дифференцированное чувство жизненной динамики временного процесса, специфическое мифическое чувство фаз («Phasengefühl»). Это чувство сопровождает все жизненные события, все жизненные эпохи и переходы: рождение и смерть, беременность и материнство, переход из детского возраста в юношеский, из юношеского в мужской и т. д. Начала и концы всех этих эпох ритуально оформлены, освящены и четко выделены. Иногда это выделение настолько резко, что нарушается непрерывность жизненного процесса: вместе с эпохой человек меняет свое «я», умирает ребенок, рождается юноша, умирает юноша, и рождается муж. (138).

Можно сказать, что мифическое сознание, прежде чем пристать к собственно-космическому времени, выработало сначала биологическое время, отражающее | ритмически подразделенный жизненный процесс. Это биологическое время помогает овладеть космическим, которое в свою очередь проникает собою биологическое время. Этот процесс неразрывного и конкретного взаимодействия космического и биологического и создает своеобразие целостного мифического времени, в котором жизнь объективной природы и жизнь человеческого коллектива (и индивида в нем) слиты и неотделимы друг от друга. (139). Время видят сквозь призму жизни, человеческой, природной, и сквозь призму ритуального действа, которые мыслятся как реально содействующие явлениям природы (солнцевороту, наступлению лета и др.). См. Mannhardt. «Wald- und Feldkulte». 2 Bde. Berlin 1875.

«Абсолютное время» Ньютона характеризуется тем, что оно протекает «an und für sich» без учета какого бы то ни было

внешнего предмета. И «историческое» время также объективно. Оно базируется на твердой хронологии, на строгом различении «раньше» и «позже», на строгом и однозначном порядке следования отдельных моментов. | Мифическое время не знает этих объективных показателей. Оно допускает слияние и идентификацию отдельных моментов. Мифическое время, употребляя выражение Лейбница, «chargé du passé et gros de l'avenir». Магия и мантика претендуют преодолевать время так же, как и пространство. (140–141).

Круговорот времен как форма универсального миропорядка, создаваемая мифическим мышлением. Здесь созревает понятие закона и закономерности всякого свершения. Когда поклоняются солнцу не только как подателю света, тепла, производительной силы, но и как измерителю времени, как блюстителю порядка времени, — то здесь уже порог нового мировоззрения. Порядок времени становится здесь универсальным порядком судьбы. В образе судьбы мифическое время становится космической силой, которая связывает не только людей, но и богов и демонов, так как только в ней заключена мера и норма всякой жизни. (142).

С наибольшею ясностью этот поворот от чувственно-единичного ко всеобщему, от поклонения | отдельным природным силам к универсальной мифологии времени совершается в Вавилоне и в Ассирии — этой родине астральной религии. Примитивная мифология демонов и природных сил остается здесь как популярная религия. Религия же «знающих» (жрецов) — религия «священных времен» и «священных чисел». Строгая определенность астрономического свершения, строгий порядок времени, которому подчиняются и солнце, и луна, и планеты, представляет основной феномен божественного. Начиная с неба, эта закономерность спускается на землю и проникает собою весь государственный, социальный и индивидуально-бытовой порядок. (143). См. об этом: M. Jastrow. «Die Religion Babylonians und Assyriens». Giessen, 1905. Также — Winckler.

И Вавилонский миф о сотворении мира изображает установление мирового порядка в результате борьбы и победы Мардука над чудовищем Тиаматом. После победы Мардук подчинил движение светил строгим законам, установил год и

двенадцать месяцев и поставил строгие границы, чтобы ни один день не мог отклониться или заблуждаться. | Светоносный образ времени победил бесформенное бытие. См. Jensen. «Die Kosmologie der Babylonier». Stuttgart 1890. (144).

Для вавилонской мифологии характерна связь между порядком времени и правовым порядком, неразрывная связь между астрономическим и этическим космосом. Аналогическое явление находим мы и в египетской мифологии. Бог луны Тот является богом-измерителем времени и вообще меры. Мера считалась священной и определяла одинаково как порядок природы, так и порядок нравственный. См. Moret. «Mystères Égyptiens». Paris 1913.

Аналогично обстоит дело и в китайском «универсисме» (термин Groot'a). Все нормы человеческого поведения мыслятся здесь обоснованными в законах, управляющих землей и небом. Правильно поступать может только тот, кто понимает небесное движение и бег времени, кто умеет все свои поступки сочетать с твердыми датами, определенными месяцами и днями. Таким образом этическая обусловленность поступка переходит в его временную, календарную | обусловленность. Все отрезки времени (большой год, год, месяцы) пользуются божеским почитанием. Долг и добродетель человека состоят в том, чтобы знать «путь» (дорогу), по которому макрокосм направляет микрокосм. См.: de Groot. «Universismus». Berlin 1918. (145).

То же слияние этических и временных (вместо порядка и меры) категорий мы наблюдаем в Ведах и в Авесте. См. изображение силы времени в гимнах Ригведы и Атарваведы. (146). Характерно становление новой идеи времени (судьбы) с идеей сотворения мира, как однократного акта во времени. Время, как универсальный порядок, как всеобщая судьба, подчиняет себе всех богов, в том числе и бога-творца. (146–147).

Противоречивое взаимодействие идеи времени и сотворения ярко раскрывается в Авесте и затем в Zruvanismus'e. Авеста различает «бесконечное время» или «вечность» и «господствующее время длинного (большого) периода». Это последнее время («большой период») установил Агура-Мазда как время для мировой истории и как эпоху для своей борьбы с «духом тьмы». | «Большой период»⟨,⟩ в свою очередь⟨,⟩ подразделяется на ряд

эпох (четыре): «предвременная»(,) когда мир существовал, но еще не воспринимался; «древнее время», когда мир принял чувственно-ощущаемый образ; «время борьбы» с Ариманом — время человеческой истории; и, наконец, «последнее время» (или «время конца»), когда кончается борьба и время «большого периода» снова вливается в бесконечное вечное время. Но время не становится чистой формой универсального порядка, оно сохраняет до конца мифический характер с и л ы и в л а с т и. См.: H e i n r i c h J u n k e r. «Über iranische Quellen der hellenistischen Aion-Vorstellung». Vorträge der Bibliothek Warburg. Bd. I (1921–1922), Leipzig 1923. См. также D a r m e s t e t e r. «Ormazd et Ahriman». Paris 1877. (148–149).

Развитие математической физики характеризуется тем, что идея гомогенности времени стремится к максимальной чистоте, что приводит к последовательному квантифицированию времени. Время во всех своих определениях не только отнесено к числу, но в конце концов и вовсе растворяется в числе. В теории относительности время утрачивает свою специфическую особость. | Каждая мировая точка определяется своими пространственно-временными координатами X_1, X_2, X_3, X_4; но эти координаты означают здесь только числовые величины (numerische Werte), которые уже не имеют никаких характерных отличий друг от друга и потому взаимозаменимы и заместимы. В отличие от этого мифическое время никогда не становится таким одинаковоформным (gleichförmig) Quantum'om. Оно всегда сохраняет сообразное «Quale». В особенностях этой квалификации времени и сказывается своеобразие отдельных культур и культурно-исторических эпох. (149).

Форма времени зависит от своеобразной мифической акцентуации, от способов распределения в нем акцентов «священного» и «профанного». В зависимости от этого распределения теней и света в нем время получает различный облик. Настоящее, прошедшее и будущее входят как основные черты во всякий образ времени, но этот образ резко меняется в зависимости от ценностных акцентов, от степеней глубины и энергии, с которыми сознание обращается то к одному, то другому моменту времени. Мифическое сознание отдается тому или другому моменту времени с разной динамикой чувства, с разной интенсивностью, и в

зависимости от этого настоящее, прошлое и будущее вступают друг к другу в различные ценностно-⟨1нрзб.⟩ взаимоотношения и зависимости (т. е. они никогда не бывают равноценными). (150).

Общее чувство времени глубоко изменчиво. Очень характерно специфическое ощущение времени у иудейских пророков. Для них воля божества не создала себе знаков в природе, не выражает себя на языке явлений природы. Вместе с природой для пророческого сознания отступает на задний план и все космическое и астрономическое время. На его место подымается время человеческой истории. Но и эта история воспринимается не как история прошлого, а как история будущего. Сознание времени становится сознанием будущего. Настоящее и прошлое тонут в этом времени будущего. Эту особенность подчеркивает Коген. Для греков история совпадала со знанием (была равнозначна знанию вообще). Поэтому история у греков направлена | только на прошлое. В отличие от этого иудейский пророк — не знающий, не ученый, а провидец. История для него — это бытие будущего. См.: Hermann Cohen. «Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums». Gunkel. «Schöpfung und Chaos». Goldziher. «Der Mythos bei den Hebräern». (151–152).

Примат будущего мы находим и в персидской мифологии. Дуализм (борьба доброго и злого) имеет временный ограниченный смысл и кончается вместе с «большим периодом». Но воля к будущему носит здесь более ограниченный и земной характер. Эта воля к будущему становится здесь оптимизмом культуры. Кто обрабатывает и орошает поле, сажает дерево, уничтожает вредных и содействует размножению полезных животных, — тот выполняет всем этим волю божества. Авеста все снова и снова прославляет «добрые дела земледельца». «Кто выращивает овощи, тот выполняет закон Агура-Мазда». Гете в «Диване» в «Vermächtnis altpersischen Glaubens» охарактеризовал эту религию так: | «Schwerer Dienste tägliche Bewahrung, sonst bedarf es keiner Offenbarung». (152–153).

Человек участвует в борьбе со злом своими делами, своим каждодневным трудом и своими помышлениями. Все служит здесь последней цели, финальному акту мировой драмы, когда победит Ормазд и время вольется в вечность. (159).

Иной характер носит ощущение (и оценка) времени в индийской философии. Вместо воли здесь на первый план выдвигается мысль. Новое отношение к времени особенно ярко проявляется в буддийских источниках. Во времени (в образе времени) воспринимаются только моменты *возникновения и исчезновения*. Но эти моменты прежде всего и по существу являются *страданием*. Отсюда время и становление есть страдание. В самом становлении нет конца, следовательно, нет цели и смысла. Неразрывный круг становления, круг рождений. В каждом явлении бытия усматривается момент возникновения и исчезновения, и поэтому оно, совершенно независимо от его содержания, ощущается как страдание. Наши поступки, равно как и страдания, тормозят ход истинной внутренней жизни (освобождения), ибо затягивают нас в водоворот времени и запутывают в нем. Избавление возможно лишь путем освобождения от самой формы времен через прозрение ее несущественности. Выход из времени в нирвану. Дело идет не о конце времен, а об освобождении от времени в его целом и от всего, что в нем «обретает образ и имя». (155–156).

Иной тип ощущения времени дает китайское мифическое мировоззрение. Принцип бездеятельности. Но цель здесь — не освобождение от жизни, а, напротив, ее удлинение. Создавая длительную жизнь, преодолевают не время, а только изменения во времени. Это неменяющееся, неподвижное время, неизменный субстрат всех изменений китаец видит в образе неба, с его вечно возвращающимися светилами. (157). Из образа неизменного времени неизбежно вытекает традиционализм, т. е. стремление сохранить все старое в неизменном виде. Будущее имеет цену лишь поскольку оно является верным отражением прошлого. В созерцании одного и того же неизменного порядка дух обретает покой и само время | останавливается: так как отдаленнейшее будущее при этом связывается неразрывными нитями с прошлым. На этой же основе получает значение и культ предков. Акцент здесь, таким образом, перенесен на прошлое, которое вбирает в себя и настоящее и будущее. (158–159).

Иной тип представляет собою египетское мировоззрение. И здесь стремление к сохранению, к постоянству, к бесконечному продлению индивидуального бытия человека, его физического

субстрата, его тела. Это стремление к сохранению, к стабилизации проявляется чрезвычайно ярко в египетском искусстве. (160).

Развитие идеи времени в греческой философии. Нельзя овладеть временем, отвлекаясь от него или отрицая тот или иной его момент. Преодоление времени и судьбы возможно лишь на почве позитивного утверждения всех его моментов. Только в греческой философии восприятие времени начинает освобождаться от своей мифической надосновы и приобретает новую форму. В начале своего развития греческая мысль (орфика) еще тесно связана с Востоком (Zurvanismus). | См. об этом Robert Eisler. «Weltenmantel und Himmelszelt». München 1910. (161).

Таков образ времени у ферекида из Спроса, в учении Эмпедокла о переселении душ и искуплений (у Эмпедокла как пережиток, уже как анахронизм). В эмпедокловской «сфере» различным противоположностям бытия установлены строгие временные меры, определенные эпохи. Когда исполнится эпоха вражды, наступает эпоха любви и обратно (см. Diels, fr. 30). Но в своих чисто философских фрагментах Эмпедокл опирается на Парменида. У Парменида «логос» становится масштабом бытия и небытия. Время и становление становятся простой иллюзией. Самый вопрос о «генезисе» (во времени) утрачивает всякий смысл. Понятие судьбы уже не является у него выражением чуждой силы, но выражением необходимости самого мышления; судьба становится вневременной как сама правда, во имя которой Парменид и высказывает свой вердикт о мире и становлении. Мифическое понятие судьбы (*Δίκη*) превращается в логическое понятие необходимости (*ἀνάγκη*). (163). | Парменид раскрывает внутреннюю противоречивость времени и диалектически его «снимает». По парменидовскому пути логоса идут и Демокрит и Платон. Но они уже не игнорируют мира становления, но пытаются дать ему твердый мыслительный субстрат. Этому требованию отвечает мир атомов Демокрита и мир идей Платона. В одном случае миру временного возникновения и исчезновения противопоставляется управляющий им состав неизменных законов природы, в другом — мир вневременных форм. (164).

Рядом с новым логическим понятием необходимости (ἀνάγκη) неизбежно возникает и новое понятие этической необходимости. В своих началах греческая философия, подобно восточной, воспринимала еще порядок и нормы (меры) времени как одновременно физические и этические (так же у Анаксимандра). Затем начинается процесс преодоления мифической этики. Одновременно с философией он протекает и в трагедии, где всесильной мифической судьбе противопоставляется новая сила нравственного самосознания. | Уже Гераклит высказал положение, что характер человека есть его судьба (ἦθος ανθρώπω δαίμων fr. 119). Эту идею глубоко раскрывает Платон в своем знаменитом изображении суда над мертвыми в десятой книге «Государства»: «не вас будет избирать демон, но вы будете избирать демона... Добродетель не имеет господина (владыки); каждый будет иметь от нее долю в меру своего уважения к ней. Вина того, кто избирает; божество невинно» (Respubl. 616). (165–166). Здесь этическое начало (свободный выбор) преодолевает мифическое время и судьбу.

Греческая мысль впервые поднимается до полного и чистого сознания настоящего. Как всегда — настоящее мыслит бытие Парменид. Чистое настоящее есть и характер бытия платоновской идеи. И даже Гераклит, этот «философ становления», ищет и находит в нем вечную меру, постоянную (всегда настоящую) гармонию становления. См. об этом Karl Reinhardt. «Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie». Bonn 1916. (166–167). |

Если, по буддийской легенде, принц Siddhattha при первом взгляде на старость, болезнь и смерть становится аскетом, то Гераклит на этом как раз и задерживает свое созерцание, чтобы раскрыть в нем именно секрет логоса, который есть только потому, что вечно распадается на противоположности. Если индус ощущает во временном становлении только муку непостоянства, нетождественности, то Гераклит созерцает здесь великое единое, которое должно раздваиваться в себе, чтобы снова себя находить. Из противоречий возникает для него прекраснейшая гармония (fr. 8; 51). В идее «разнонаправленной гармонии» раскрывается для Гераклита загадка формы и снимается с нас бремя становления. Время уже не ограничение и

страдание, а подлинная жизнь божества. «Болезнь делает приятным здоровье, зло — добро, голод — избыток, труд — отдых». «Всегда одно и то же, что в нас живет, живое и мертвое, бодрствование и сон, юность и старость. Когда оно оборачивается (превращается), одно становится другим, и другое этим» (fr. 68). | И для него излюбленным образом становится круг. «В окружности начало и конец совпадают друг с другом» (fr. 103). Если для индуса круг — символ бесконечности, бессмысленности и страдания становления, то для Гераклита он — символ завершенности и полноты. В этом смысле с помощью интеллектуального образа круга и Платон и Аристотель округляли и оформляли образ космоса. (169).

Здесь достигается новое, наиболее полное и всестороннее и наиболее глубокое созерцание и переживание времени; все его стороны (моменты) приведены в равновесие. Полнота времени не приносится здесь в жертву ни мифическому «началу» вещей (абсолютному прошлому), ни профетической последней цели (абсолютное будущее). Вырастает специфическое чувство настоящего: в нем сознание отдается мгновению, но не одержимо им, не подпадает под его власть; сознание свободно в нем, не дает содержанию его овладеть собой, не позволяет завладеть собой радости, ни отличить себя страданием. В этом философском «теперь» | снимаются эмпирические различения времен. Сенека передает изречение Гераклита: «unus dies par omni est». (Каждый день равен (подобен) другому (др.)), (fr. 106). Здесь имеется ввиду не содержание дня (это меняется каждый час, каждый момент), но идентичная форма мирового процесса, которая одинаково выступает: как в малом, так и в большом, как в настоящем мгновении, так и в бесконечной длительности времени. Из новых писателей Гете понимал и глубже всех воссоздал в себе это греческое гераклитовское чувство времени: «Heute ist heute, morgen mogen — und was folgt und was vergangen, reißt nicht hin und bleibt nicht hangen». Греческое философское время очень близко и родственно художественному времени. В обоих временах оно освобождается от «бремени становления» (с такой силой выраженного в буддизме). Кто при созерцании времени не находится в плену у его содержаний, но схватывает его форму, для того

это содержание «снимается» формой, для того материя бытия | и становления превращается в чистую игру. Так надо понимать замечательные слова Гераклита: «*αἰὼν παῖς ἐστι παίζον, πεττεύον. Παιδὸς ἡ βασιληίη*» (die Zeit ist ein Knabe, der spielt, der hin und her die Brettsteine setzt, eines Kindes ist die Herrschaft) (fr. 52). (170).

Время у Платона. Как ни резка граница, проводимая им между чистым бытием идей и миром становления, Платон не остановился на чисто негативном определении времени и становления. В его поздних произведениях понятие «движения» вносится даже в изображение чистого мира идей: существует движение самых чистых форм «*κίνεσις τῶν εἰδῶν*». Но понятие времени раскрывает полноту своего значения в натурфилософии Платона. В «Тимее» время становится посредником между миром видимого и невидимого, оно позволяет видимому причаститься вечности чистых форм. Демиург хотел чувственный мир возможно ближе уподобить миру | идей. Но природу вечных прообразов нельзя было полностью перенести на ставшее (становящееся). Поэтому он создал подвижное отображение вечности. Время и есть это подвижное отображение вечности. Время, поскольку оно движется по кругу по законам числа, является наиболее полным возможным подражанием вечности в ставшем (становящемся). (См. Timäos 37 D ff.). Порядок времени определяет и платоновскую космодицею, осуществляя одушевление космоса и его подъем до духовного целого. (171).

Платон сознательно говорит еще на языке мифа, но его идеи послужили переходным звеном к созданию новой научной картины мира. Идеи «Тимея» в свое время поразили Кеплера и определили его переход (его творческий путь) от раннего «Mysterium Cosmographicum» до его зрелого «Harmonia mundi». Здесь впервые выступает с полной ясностью новое понятие времени. В формулировке трех кеплеровских законов время выступает как основная варианта, как та однородная (гомогенная) изменяющаяся величина, которая служит мерой для всех разнородных величин. Эта идея была непосредственно перед тем включена Лейбницем (Leibniz. «Nouveaux Essais. Liv». II, chap. XIV, § 16). (172).

Любопытна проблема движения планет. Движение планет и комет привлекало внимание мифического сознания. Им, наряду с солнцем и месяцем, поклоняются как богам. В вавилонской астральной религии особым поклонением пользуется Венера, как вечерняя и утренняя звезда (Иштар). Затем планеты деградируют в демонов, враждебных и нарушающих закономерность вселенной. Как такая злая сила они рассматриваются в германской религии. Позже демонизация планет возвращается у гностиков, которые видели в них своих исконных врагов, воплощение сил судьбы, от которой они искали искупления. И до нового времени, через натурфилософские спекуляции ренессанса, сохраняется представление об отсутствии правильного и закономерного в движении планет. Еще Кеплеру приходится полемизировать с Патрицци, видевшим в планетах | одушевленные существа, двигавшиеся в пространстве без всякой определенной закономерности. Кеплер подчиняет их движение строгой математической закономерности с помощью цикла и эпицикла. См.Boussef. «Hauptprobleme der Gnosis». Göttingen 1907. (172–173). Здесь окончательно преодолеваются мифические элементы в понятии времени. (Работа Кеплера о движении Марса).

В разные эпохи истории языка отдельные числа, вместо того чтобы обозначать только определенный член в системе, сохраняли еще совершенно индивидуальный отпечаток. Представление числа не приобретает еще общезначимости, оно еще не может освободиться от своей связи с конкретным единичным содержанием. Эта особенность еще более резко проявляется в мифическом сознании числа. Вещные совокупности, характеризуемые тем же числом, отождествляются мифическим сознанием. Число — это особая сила, создающая реальные связи между вещами. Элемент общности и индивидуальной единственности тесно переплетаются в мифическом образе числа. Об «индивидуальной физиономии» чисел см. Levy Bruhl. (176–177). | Если для научного познания число — могучее орудие обоснования, то для мифического сознания оно — источник символизации и освящения. Если там эмпирическое явление с помощью числа вводится в систему идеальных взаимозависимостей и закономерностей, то здесь оно служит для освящения профанного бытия: все, что приобщается числу, приобретает значение,

освящается, становится мифически существенным. Уже на самых низших магических ступенях мифического сознания число окутано обаянием священного. Во всей магии громадное место занимает числовая магия (позже так называемая Алмакабала).

Переход от магического к научно-математическому восприятию числа совершался постепенно. Не только основатели теоретической математики — пифагорейцы — стоят еще на рубеже мифического и математического понимания числа, но еще и в эпоху Возрождения мы встречаемся с подобными смешениями и переходными формами. Рядом с Ферма и Декартом стоят здесь Джордано Бруно и Рейхлин (Reuchlin), которые в собственных произведениях трактуют магико-мифическую чудесную силу чисел. Часто оба направления объединялись в одной индивидуальности: таков, например, Cardanus, который в высшей степени своеобразно объединяет в себе оба момента. Еще Филолий (см. фрагменты у Дильса) ищет «природу и силу чисел» не только в человеческих созданиях, в словах, в искусстве и в музыке, но и «во всех демонических и божественных вещах». Число становится у него, подобно платоновскому Эросу, «великим посредником» между земным и небесным, смертным и бессмертным. (178–179).

«Три» как наиболее распространенное священное число. Проблема единства (единицы), выходящего из себя, чтобы стать другим для себя и вторым, и снова возвращающегося к себе в трех. Космическое значение числа четыре (четыре страны света). Число семь — наиболее священное число в вавилонско-ассирийской мифологии. Прославление его Филолием. Оно характеризуется обычно как число полноты и завершенности — совершенства. На аналогичное значение претендует | и число девять (существуют недели-эннеады). Священными становятся и все произведения этих чисел. См. Boll. «Die Lebensalter». Leipzig 1913. (180–181).

Если проследить ценностную акцентировку отдельных священных чисел до их корней, то окажется, что эти корни уходят в особенности мифического ощущения пространства (четыре страны света), времени и чувства «я» (личности). (182). Число раскрывает и завершает особенность мифического восприятия пространства и времени в их неразрывной связи. Мифическое

сознание еще не знает различения субъективного и объективного, они еще слиты здесь в единстве ощущения себя и мира. Это особенно ярко сказывается в ощущении времени и в особом чувстве фаз. В этом чувстве фаз внешняя, объективная, природная сторона процесса или события сливается с внутренней, субъективной и жизненно-биологической. Явления природы и события человеческой жизни сливаются воедино. Мифическое время — биолого-космическое время. (184). |

Число семь связано с основными космическими явлениями и в то же время и с явлениями жизненно-биологическими: в нем космос, человеческое тело и жизнь человеческого коллектива неразрывно слиты. В нем отражается единый ритм становления в этих трех пунктах. Связь с лунными фазами (месяц — этимологически в большинстве языков — «измеритель»). Значение числа семь перешло даже в некоторые современные биологические теории, как характерное для ритмики жизненного процесса. См. Wilhelm Fließ. «Der Ablauf des Lebens». Wien 1906. См., также Hermann Swoboda. «Das Siebenjahr. Untersuchungen über die zeitliche Gesetzmässigkeit des Menschenlebens». Wien und Leipzig 1917. Joh. Hehn. «Siebenzahl und Sabbat bei den Babyloniern u.⟨nd⟩ im alten Testament». Leipzig 1907. Позже число семь связывается с культом силы планет. Кроме того, оно — четвертая часть 28-дневного месяца. Для расширения его значения характерна работа о числе семь псевдо-Гиппократа. Здесь оно изображено как основное космическое структурное число: оно действует в семи сферах бытия, оно определяет число ветров, времен года, человеческих возрастов, естественное расчленение органов человеческого тела, разделения сил в человеческой душе. Из греческой медицины вера в «жизненную силу» числа семь перешла в средневековую и даже медицину нового времени. Каждый седьмой год рассматривается как «климактерический», который приносит с собой решающий перелом в смешении жизненных соков, темпераменте тела и души. (185–186).

«Чувство фаз» в отношении человеческой жизни распространяется иногда и на внутриутробный период развития человека. Отсюда священное число 40, распространенное в семитических мифологиях: это седьмая часть 280-дневной беременности.

Каждый 40-дневный период развития зародыша является особой «фазой» его развития.

Один из корней освящения чисел лежит в первоначальных различениях в сфере субъективно-личной жизни: в отношениях «я», «ты» и «он». Характерные явления обнаруживает язык в формах двойственного и тройственного числа, а | также в инклюсивных и эксклюсивных формах множественного числа. Узенер в своей работе о числе «три» утверждает двойственный источник происхождения священных чисел, причем один из этих источников — мифическое расчленение времени. Число три он раскрывает как последнее число на примитивной ступени развития, ставшей поэтому образом бесконечности и абсолютности полноты. См. Usener. «Dreiheit». Это объяснение едва ли можно признать удовлетворительным, но положение о двойственном источнике происхождения остается в полной силе. Значение естественных форм человеческой жизни (отец, мать, ребенок). Оба источника в самом мифическом сознании, конечно, не были расчленены. (186–187).

Пифагорейцы приписывали числу особые функции гармонии. Число «пестро-смешенных вещей единение и разнозвучных созвучие» (*πολυμιγέων ἕνωσις καὶ δίχα φρονεόντον συμφηρόνσις* Philol. fr. 10). (188).

Об «открытии» субъективной действительности в мифе. О таком открытии нельзя было бы говорить, если бы были правильны основные положения анимистической теории. Со времен Тэйлора понятие души и «я» считается началом и основой всего мифического мышления. Анимистическое происхождение всех образов и форм мифа. И Вундт положил в основу своей психологии народов ту же анимистическую предпосылку: все мифические понятия и представления являются в основе своей только вариантами представления о душе, которое является, таким образом, не целью, а основной предпосылкой мифической картины мира. Преанимистические теории мифа не отвергли основных предпосылок анимизма: они лишь внесли некоторые новые, необъяснимые с точки зрения анимизма, черты мифа, касающиеся примитивнейших магических обрядов. Все же миф остается в основе своей попыткой вовлечь объективный мир в субъективный и объяснить его категориями этого последнего. (191–192).

Однако уже изучение развития языковых форм показывает, что дело здесь идет вовсе не о том, чтобы отразить внешний мир во внутреннем или проецировать готовый внутренний мир вовне. Напротив, в процессе развития языковых форм их через их посредство моменты внешнего и внутреннего «я» и действительность впервые получают свою определенность и взаимно отграничиваются. Происходит постепенное взаимное размежевание «я» и внешней действительности. Граница между ними вовсе не была раз и навсегда твердая и определенная, но граница эта подвижная и меняется с каждой последующей ступенью развития.

Миф вовсе не исходит из готового понятия души или «я» или из готовой картины объективной действительности, напротив, он еще должен их обрести, должен последовательно прийти к их размежеванию и соотносительному образованию. (192).

Если в начальных стадиях мифического процесса душа воспринимается как вещь, то только к концу этого процесса мифическое сознание, преодолевая громадные затруднения, вырабатывает понятие личности. Процесс этот, однако, вовсе не носит рефлективного, чисто созерцательного | характера. Центром его служит именно действие. Именно в действии и начинается взаиморазграничение субъективного и объективного. Только в сознании действия, по мере его развития, начинают действенно ощущаться границы «я» и «не-я». (193). Особенно это характерно для разных ступеней магического сознания. Здесь раскрывается сила желания, в котором сознание впервые действенно противопоставляет себя действительности. Эта категория проникает собою всю действительность: все должно подчиниться «всемогуществу мысли» и желания. См. Freud. «Totem und Tabu». Но это представление о всесилии желания включает в себя своеобразную диалектику. Само желание оказывается здесь внешней и независимой от человека силой. Осуществляя свою власть над вещами, человек на самом деле одержим ими. Его собственное тело, его слова и поступки становятся внешними для него демоническими силами, от которых он зависит. (194).

Для этой магической стадии характерно еще отсутствие границы между субъективным и объективным. | Существует

общая категория действенности, еще нейтральная в отношении субъективного и объективного, как нейтрально еще и понятие «мана». (195). «Мана» — это действенное могущественное, продуктивное, и таковым может быть любое содержание. Первая форма существенного носит чисто действенный характер. И понятие смерти на ранних ступенях еще ⟨1нрзб.⟩ не связано с понятием души и означает только перемену форм существования. (197). См. Budge: «Osiris and the Egyptian Resurrection».

Пока человек живет, пребывает в своем теле и осуществляет свою материальную деятельность в неразрывной связи с внешним миром, его личность заключена во всей этой совокупности его существования. Его материальное существование и его психические функции составляют одно еще не дифференцированное целое. Но и после того, как смерть произведет видимое разделение этого целого, личность человека тоже остается разделенной между элементами этого целого. Так, у Гомера личность человека (его самость) то остается в его теле, брошенном собакам (собаки пожирают «самого» человека), то эта «самость» уходит в виде тени в аид. Те же характерные двойственности и колебания мы наблюдаем и в текстах вед. (200).

Единство души — понятие, чуждое ранним ступеням мифического мышления. Некоторые африканские и австралийские племена насчитывают несколько душ. (201). Но и египетское мировоззрение знает несколько душ (три). Существующую роль в этом «многодушии» играет «чувство фаз», разрывающих единство жизненного процесса. «Единство самосознания» носит здесь не формальный характер, а чисто содержательный; и при разном различии содержаний снимается и единство души (так при переходе в зрелый возраст). См. Schurtz. «Altersklassen und Männerbünde». (202–203). Непосредственное и конкретное жизненное чувство (чувство жизненного процесса) торжествует здесь над абстрактно-формальным чувством «я» и самосознания. Нечто аналогичное встречается и у художественных натур. См. «Vita nuova» Данте. Это чувство было свойственно и Гете, который рассматривал отдельные фазы своей жизни и своего произведения как «сброшенные по дороге змеиные кожи». (204). Мифическое сознание не знает «синтетического единства»,

единства многообразия. Поэтому для него многие становятся одним, либо одно распадается на многое, т. е. либо утрачивается многообразие, либо — единство. (204).

Узенер прослеживает изменения значений *δαίμων* и genius. Первоначально это — боги момента и случая. Затем из внешних человеку демонов они начинают превращаться в носителей его судьбы. Затем демон перестает быть тем, что внешне выпадает на долю человека, он становится тем, чем человек сам является с самого начала. Человек получает своего демона при рождении, и этот демон на протяжении всей жизни руководит всеми его желаниями, мыслями и поступками. Наиболее законченный характер этот процесс получает в римском понятии «genius». Это, как говорит само имя, породитель человека, | рождающий не только его физическую, но и его духовную сущность; он становится началом и выразителем его личного своеобразия. Все, что обладает духовной ф о р м о й, имеет и своего гения: отдельный человек, род, семья, дом, государство, народ. (208–209).

Новое чувство личности рождается вместе с новым чувством времени. Одновременно с открытием этического будущего происходит и открытие индивидуальности. (211).

Процесс постепенного освобождения понятия личности от первоначальной мифической почвы можно проследить и по истории греческой философии. Пифагорейское учение о душе еще глубоко мифично. Но тем не менее здесь уже имеется существенный шаг вперед, так как в своем глубочайшем бытии и основе душа определяется как гармония и число. Этот мотив повторен в платоновском «Федоне». Этим душа приобщается идее «мерил», выражающей границу, форму и порядок, притом как логический, так и этический. (211).

См. H o p f n e r. «Griechisch-ägyptischer Offenbarungszauber». Leipzig, 1921. |

Процесс развития идет от недифференцированного общего ч у в с т в а ж и з н и к осознанию и понятию «себя самого» («я»). Этот процесс осуществляется не только путем последовательного размежевания субъекта и вещного объекта, путем противопоставления «я» и в н е ш н е г о в е щ н о г о мира (так он происходит в основном в области познания), — но и путем противопоставления «я» («себя») — «ты» и «он»; т. е. коррелятом

к «я» здесь становится не вещный объект, а другой одушевленный субъект. Только в процессе этого противопоставления «я» и может себя выделить и осознать. На первых стадиях этого процесса мы находим еще самосознание и чувство себя глубоко погруженным в мифическое общинное чувство. «Я» осознает себя только как член общины, в единстве группы и рода. Жизнь индивида во всех своих проявлениях неразрывными узами связана с жизнью объемлющего социального целого. Освобождение от этих уз происходит лишь крайне медленно и постепенно. Особое значение в этом процессе имеет культ предков. (216–217). Человек осознает себя в реальной неотделимой связи с ними, реально идентифицирует себя с ними.

Родовое сознание человека, отделение себя от не-людей (неодушевленных вещей и других одушевленных существ) вовсе не является исходным пунктом мифического сознания и его завершающим этапом в результате долгого пути, на котором границы родового сознания зыбки и изменчивы. Медленно совершается процесс дифференциации общего жизненного чувства и его ограничения до чувства чисто человеческой общности. Для тотемизма характерно сознание родства и даже прямой идентификации данного клана с тотемным животным; человек не отделяет себя здесь от животного ни в своем образе жизни в совокупной жизненной форме. (220–221).

Мифическое сознание не знает каузального процесса продолжения рода. У австралийских туземцев существуют представления, согласно которым половой акт не имеет никакого отношения к зачатию и рождению ребенка. Зачатие связано с пребыванием женщины в| определенных местах, где в нее вселяется дух предков. (См. D i e t e r i c h. «Mutter Erde». Leipzig 1905). (222–223).

Мифическое сознание связывает воедино то, что связано друг с другом действенно, на основе магически действенной сопринадлежности. (223).

Отношение человека к животным. В тотемистический период животных наделяли особо магической силой. Охота на них вовсе не была голой техникой, но сопровождалась сложными магическими обрядами (охотничьими танцами, например, танцы бизона), и сама охота в сущности является продолжением этих обрядов. Обрядом здесь является и приготовление и вкушение

убитого животного. Неразрывная магически-действенная связь человека с животными раскрывается здесь с полной ясностью. Это приводит и к отождествлению на основе общей сущности их. (225–226).

Действенность и ее круг — как первый принцип социального и всякого иного мифического обособления (например, образования тотемистических групп). Единство действенности становится единством бытия. (228–229). Здесь с полной ясностью проявляется структуральный характер мифического мышления. Тотемистические системы можно сопоставить с астрологическими системами. Здесь также в основу дифференциации родов бытия кладутся круги магической действительности, во главе которых стоят отдельные планеты. В каждый планетный круг входят разнороднейшие (с нашей точки зрения) элементы, объединенные магическою действенною связью, определяющейся влиянием данной планеты. Так, Марс является источником притягательной силы; под его влиянием находится естествознание, ветеринария, хирургия, зубоврачебное дело, резанье. Из языков в его круг входит персидский язык; из внешних органов — правая ноздря, из внутренних органов⟨?⟩ — красная желчь, из материалов — полушелк, шкура зайца, пантеры и собаки; из ремесел — железодеятельные и кузнечные ремесла (железо и огонь); из вкусов — горячая и сухая горечь, из драгоценных камней — карнеоль, из цветов — темно-красный и т. д. См. | Hellmut Ritter. «Picatrix, ein arabisches Handbuch hellenistischer Magie». In den Vortragen der Bibliothek Warburg, I (1921/22). S. 104. См. также Fritz Saxl. «Beitrage zu einer Geschichte der Planetendarstellung im Orient und Occident», Islam 111. (231). На почве этого магически-действительного сродства картине мира создаются самые своеобразные и неожиданные соседства, невозможные нашей картине мира.

Большое значение имеет и чувство фаз человеческой жизни: человек при этом реально ощущает связь с соответствующими фазами жизни растений и животных. Времена года создают эту общность фазовых судеб всего животного и растительного мира: общность смерти и возрождения. Эта черта мифического мировоззрения особенно ярко выражена в финикийской религии, в культах Астрата (мать-земля) и Адониса (умирающего и

возрождающегося бога). Этот образ умирания-возрождения — могучая, своеобразная мифическая категория, служащая органическому объединению мирового многообразия созданного универсального мифического чувства общности. (232). См. Baudissin. «Adonis und Esmun». Leipzig 1911. Аналогические культы умирающих и воскресающих божеств: Тамуц — культ Вавилона, Адониса в Финикии, Аттиса во Фригии, Диониса во Фракии. Исключительная интенсивность чувства жизни, приводящая к стремлению преодолеть все границы своей родовой и индивидуальной обособленности, восстановить тождество жизни. Центром здесь является оргиастические действа (пляски и др.), реально осуществляющие это отождествление. Мифический же рассказ является лишь вторичным рефлексом этих действ. Разрывание, пожирание многими и отсюда распадение божества на многие. (233).

В то время как метафизическое понятие бессмертия зиждется на отделении души от тела и всего материального, — в этих культах, напротив, утверждается возрождение и бессмертие именно телесно-материальной жизни, бесконечность материального круга новых рождений. Здесь выступает конкретная космичность всякого | роста и становления. Все производительные, рождающие силы природы по существу одинаковы и потому могут магически заменять друг друга: отсюда — обряд брачного ложа на пашне; мимическое изображение оплодотворения земли дает покойному силу для нового рождения; дождь — мужское семя; плуг — половой орган мужской, борозда — женский и т. п. (234). См. Reitzenstein. «Die Hellenistischen Mysterienreligionen». Leipzig 1910. Mannhardt. «Wald- und Feldkulte». Его же — «Mythologische Forschungen». Strassburg 1884. Dieterich. «Nekyia». Его же — «Eine Mithrasliturgie». Его же — «Mutter Erde». Preuss. «Religion und Mythologie der Uitoto».

Бытие природы миф передает на языке человеческо-социального бытия. Дело здесь не в сведении одного момента к другому, — но в их неразрывной связи и сплошной корреляции.

Первоначальное чувство общности, выработанное мифическим сознанием, выходило далеко за пределы всех наших биологических категорий и родов. Это чувство общности

направлено | на целостность всего живого. Задолго до того, как человек осознал себя человеком, т. е. членом человеческого рода, он чувствовал себя членом единого и в основном тождественного мира жизни. Постоянные переходы из одной формы жизни в другую представляются ему чем-то вполне естественным. Это явление чувства общности носит более широкий и коренной характер нежели тотемизм, который при известных условиях развивается на его почве. Тотемистической основы, например, не удалось вскрыть в Египте, хотя Египет — классическая страна почитания животных. См. об этом (критика универсализации тотемизма) Foucart. «Histoire des réligions et methode comparative».

Этим объясняется, почему первоначальные образы богов в мифе объединяют, без четкого разграничения, черты человека и зверя (иногда и растения). Этим на позднем этапе объясняется способность богов к превращению в различных животных. На почве самого мифа это смешение черт, этот гибридный образ живого не может быть преодолен. В процессе этого преодоления и создания чистого образа человека решающую роль сыграло искусство: поэзия и особенно пластика. (240–241).

Вавилонский эпос о Гильгамеше легко поддается астральному истолкованию: открытие человека здесь еще не совершилось полностью. См. об этом Ungnad-Gressmann. «Das Gilgamesch-Epos» (1911) и P. Jensen. «Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur». Strassburg, 1906. Эпос же Гомера уже не поддается такому истолкованию, потому что в нем уже открыт герой, чистый человек, отделившийся от солнца и зверя.

Трагедия возникла на почве культа Диониса. Этот культ, как все вегетационные культы, видит в человеческом «я» только отрыв от всеобщей основы жизни и стремится вернуть «я» к этой всеобщей основе путем «экстаза», разбивающего рамки индивидуального отъединения. Но трагедия видит в индивидуальности уже не отъединение, а обособление, необходимое для создания замкнутого образа, для создания пластически завершенного контура человека. Завершенность предпосылает твердую определенность, | ограниченность и конечность. Но драма на этом не останавливается. Для создания единства и непрерывности личности человек требует другого, «я» требует «ты» и «он».

В этом конфликте с другими личность созревает и объединяется. Здесь впервые слагается новая форма личности и самосознания. (243–244).

Выделение индивидуального сознания из первоначальной социальной слитности с родовым коллективом идет параллельно с образованием более широкого социального сознания — национального. (245–246).

Важнейший фактор формирования личного самосознания — деятельность, направленная на внешний мир. Организующая сила этой деятельности двусторонняя: она формирует сознание внешнего мира и одновременно — самого значения. (246–247). Первоначально мифическое сознание находится во власти многолетних впечатлений, одержимо ими (оно создает, по термину Usener'a, только «Augenblicksgötter»). От этой первоначальной стадии реакции мифическое сознание переходит на стадию акции, на которой оно видит природу не | сквозь призму впечатления, а сквозь призму собственной деятельности. Из меняющихся, но снова циклически повторяющихся фаз этой деятельности вырастает правило этой деятельности, придающее и природе устойчивость и твердые формы. Особенно важным поворотным пунктом был переход к земледелию, где связь между природными событиями и жизненной деятельностью людей всестороння и неразрывна. Природа вовлекается в круг трудового процесса. (248–249).

Себя самого, свою деятельность, свое я человек осознает на обходном пути через объективацию и воплощение всего этого в богах. (250–251–252).

Каждая дробная доля сельскохозяйственного процесса была персонифицирована в особом боге (250) и, таким образом, индивидуализована (собственное имя).

КОММЕНТАРИИ И ПРИЛОЖЕНИЯ

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПУБЛИКАЦИИ ТЕКСТОВ В ПЕРВОЙ КНИГЕ ЧЕТВЕРТОГО ТОМА СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ М. М. БАХТИНА

В качестве основного текста в первом полутоме печатается первая редакция книги «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940). Вторая редакция «Творчество Рабле и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса» (1949–1950), подготовленная по замечаниям ВАК, дана в вариантах. Отдельно печатается «Список литературы...», составленный в 1946 г. и включенный затем во вторую редакцию.

В разделе «Материалы к книге о Рабле (1930–1950-е гг.)» публикуются тексты из ранних редакций 1938–1939 гг. («‹Тетради к „Рабле“›» и «Набросок заключения»); дополнения 1944 г. («Дополнения и изменения к „Рабле“» и «‹Мениппова сатира и ее значение в истории романа›»); подготовительные материалы и конспекты. Массив конспектов к «Рабле», сохранившийся в Архиве М. М. Бахтина, солиден (список конспектов см. с. 858–859), для публикации в первом полутоме выбрано три: *G. Lote* «La vie et l'œuvre de François Rabelais»; *H. Reich* «Der Mimus. Ein litterar-entwickelungsgeschichtlicher Versuch»; *E. Cassirer* «Philosophie der symbolischen Formen» (*Ж. Лот* «Жизнь и творчество Франсуа Рабле», *Г. Райх* «Мим. Историко-литературное изыскание», *Э. Кассирер* «Философия символических форм»). Другие конспекты и собственные записи Бахтина, сделанные внутри конспектов, цитируются в комментарии ко второму полутому.

В разделе «Комментарии и приложения» публикуются очерк истории «Рабле» в 1930–1950-е гг. и четыре приложения: переписка о судьбе «Рабле» в 1940-е гг., отзывы Б. В. Томашевского и А. А. Смирнова на книгу М. М. Бахтина для Гослитиздата (1944); материалы к защите диссертации в 1946 г.; документы к рассмотрению диссертации в ВАК в 1947–1952 гг.

Все тексты М. М. Бахтина печатаются по рукописям и авторизованным машинописям.

При публикации орфография и пунктуация источников воспроизводится с максимальной полнотой; механические описки автора и опечатки машинистки исправляются. Тексты, таким образом, сохраняют орфографию источников («пиеса», «чорт» и пр.), в том числе те отступления от сегодняшней орфографической нормы, на которых настаивал автор: например, раздельное написание «движение в верх», «движение в низ», подчеркивающее ценностный характер пространственно-временных координат. Редкие пропуски букв и отдельных слов восстанавливаются в редакторских угловых скобках «⟨ ⟩», в таких же скобках раскрываются нерегулярные сокращения слов и восстанавливаются пропущенные знаки препинания. Фрагменты, подчеркнутые в рукописях, переданы, в традиции прижизненных изданий М. М. Бахтина, разрядкой; в поэтическом тексте, чтобы не разрушать стихотворную строку, используется курсив. Авторская транслитерация имен и названий сохраняется и в соответствие с сегодняшними нормами не приводится. Например, в первой редакции «Франсуа Рабле в истории реализма» сохраняется написание «Боккачьо», «Пикроколь» (последнее поправлено автором по всему тексту машинописи из «Пикрошоль»), в то время как в редакции 1965 года будет уже «Боккаччо» и «Пикрохоль». Авторские пометы на полях описываются в соответствующих примечаниях, а в тех случаях, когда позволяют технические возможности, — воспроизводятся. Границы листов рукописей передаются знаком «|», границы рабочих тетрадей — знаком «||».

Описание источников и принципы публикации текстов М. М. Бахтина даны в настоящей преамбуле. Описания источников и принципы публикации архивных документов в Приложениях даны в специальных примечаниях внутри Приложений.

Тексты М. М. Бахтина, печатающиеся в настоящем томе, подготовлены И. Л. Поповой; Л. С. Мелиховой («Дополнения и изменения к „Рабле“»); Б. Пулом (конспект книги Э. Кассирера «Философия символических форм»).

Комментарии и приложения составлены И. Л. Поповой.

* * *

Принятые сокращения

М.М.Б. — Михаил Михайлович Бахтин

Архивы:

АБ — Архив М. М. Бахтина

АРАН — Архив Российской академии наук

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации

ОР РГБ — Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки

ОР ИМЛИ — Отдел рукописных и книжных фондов Института мировой литературы им. Горького (ИМЛИ РАН)

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства

Тексты М. М. Бахтина, публикуемые в настоящем томе:

Доп. — Дополнения и изменения к «Рабле»

Р-1940 — Франсуа Рабле в истории реализма

Р-1949/50 — Творчество Рабле и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса.

ТР — ⟨Тетради к «Рабле»⟩

Другие сокращения:

АГ — *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003.

ВЛЭ — *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975.

ДКХ — Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск; Москва, 1992–2002.

МФЯ — *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. 2-е изд.. Л.: Прибой, 1930.

НЛО — Новое литературное обозрение

ППД — *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963.

ПТД — *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929.

ТФР — *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса М.: Худ. лит., 1965.

ФП — *Бахтин М. М.* К философии поступка // *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003.

ЭСТ — *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

27 — 9883

Ссылки на настоящее Собрание сочинений М. М. Бахтина в шести томах даются с указанием тома и страницы: *т. 1* (М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003), *т. 2* (М.: Русские словари, 2000), *т. 5* (М.: Русские словари, 1996), *т. 6* (М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002).

* * *

Франсуа Рабле в истории реализма

Печатается впервые, по машинописи 1940 г.

Источники текста. Сохранилось два экземпляра машинописи: один находится в АБ, другой — в ОР ИМЛИ, оба датированы 1940 г. В настоящем томе текст первой редакции «Рабле» печатается по экземпляру, хранящемуся в ИМЛИ. Выбор источника обусловлен следующими обстоятельствами: «домашний» экземпляр автора сложен из двух машинописных «закладок» (1940-го и середины 1940-х гг.) и содержит несколько слоев правки (1940-х, 1950-х и 1960-х гг.), в то время как экземпляр, хранящийся в ИМЛИ, позднейшей правке не подвергался (незначительные исправления редакторского характера относятся, по всей видимости, к тому же 1940 г.).

Рукопись, с которой осенью 1940 г. была сделана машинопись, полностью не сохранилась. Сегодня известно местонахождение двух тетрадей — третьей и седьмой: ОР РГБ, ф. 527 (фонд М. В. Юдиной), картон 24, № 27.

Сохранившаяся часть рукописи представляет собой две «общие тетради» в линейку с многочисленными вложенными листами, часть которых является фрагментами предыдущей редакции, а часть — более поздними дополнениями; на обложке одной, рукою М.М.Б., помечено «3», на обложке другой — «7». В третьей тетради записан конец второй (с. 249–251) и значительная часть третьей главы (с. 251–383); в седьмой — сначала фрагмент шестой (с. 590–680), а затем часть пятой главы (с. 542–575). Все записи сделаны простым карандашом, исправления незначительны. Страницы пронумерованы после завершения текста: большая часть вложенных листов входит в общую нумерацию со сброшюрованными листами тетрадей.

Сравнение рукописи с машинописью книги показывает, что внесенные изменения были незначительны и имели по преимуществу редакторский характер.

Принципы публикации. Текст печатается по машинописи, с сохранением орфографии и пунктуации источника. В машинописи 667 страниц (664 имеют сплошную нумерацию, с одним пропуском: лист, следующий за 188-м, имеет номер 190; четыре страницы пронумерованы с индексами: 28а, 88а, 343а, 343b), их границы обозначены знаком «|». Номера страниц при публикации вынесены на поля. Воспроизведение нумерации имеет две цели: максимально точно воспроизвести архивный источник и облегчить чтение дополнений и материалов, содержащих ссылки на определенные страницы машинописи 1940 г.: «Дополнений и изменений к „Рабле“» (1944), писем и официальных документов. Знаком «*» отмечены места, измененные или дополненные в 1949–1950 гг.

«Список литературы, цитируемой или упоминаемой (в ссылках или аллюзиях) в диссертационной работе Бахтина „Рабле в истории реализма“», составленный в 1946 году и входящий в одну единицу хранения с машинописью 1940 года, печатается отдельно.

Список литературы, цитируемой или упоминаемой (в ссылках или аллюзиях) в диссертационной работе Бахтина «Рабле в истории реализма» (1946 г.)

Источники текста: рукопись (АБ), машинопись на девяти страницах (ОР ИМЛИ, АБ). Рукопись и машинопись не датированы. Список был составлен и перепечатан осенью 1946 г., непосредственно перед защитой диссертации.

Принципы публикации: Текст печатается по машинописи, с сохранением правил оформления библиографии, принятых в источнике. Немногочисленные опечатки исправлены; необходимые уточнения и унификация, согласно избранным М.М.Б. правилам оформления библиографии, сделаны в угловых скобках (добавлены отсутствующие инициалы авторов, названия издательств, годы издания). В ряде случаев — когда поиск книг по указанным данным серьезно затруднен — в Список внесены исправления. Например, в пункте 111 в качестве автора книги «Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich» назван ее переводчик на немецкий язык — C. Bauer, а имя автора пропущено; при публикации имя автора — G. Cohen — восстановлено в угловых скобках и также в угловых скобках указано имя переводчика.

Творчество Рабле и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса

⟨Дополнения и изменения к редакции 1949–1950 гг.⟩

Печатается впервые, по машинописи, хранящейся в АБ.

Источник текста. Машинопись в трех черных переплетах. Ее основу составляет машинопись 1940 г., переложенная вновь напечатанными листами дополнений и изменений; старая нумерация страниц аккуратно стерта, а новая внесена автором от руки. Перечень вновь подготовленных страниц приведен М.М.Б. в объяснительной записке, направленной в Экспертную комиссию ВАК по западной филологии 15 апреля 1950 г.:

«В количественном отношении переработка выражается в таких цифрах: устранено из работы около 40 стр., написано дополнительно около 120 новых страниц, подвергнуто большим или меньшим исправлениям около 200 стр.; в итоге объем работы увеличился на 80 стр. ⟨...⟩

Введение (<u>полностью</u>): 1 – 29.

Гл. 1.: 34 – 37, 80 – 84.

Гл. 2.: 193 - 198, 202 - 203.

Гл. 3.⟨:⟩ 237 – 238, 286 – 287.

Гл. 4.: 414 – 417.

Гл. 5.: 456 – 458.

Гл. 7.: 576 – 579, 663 – 667.

Гл. 8.: 671 – 674, 726 – 737» (С. 1105).

Принципы публикации. Характер публикации обусловлен историей и структурой источника. Дополнения и изменения, сделанные М.М.Б. в 1949–1950 гг. по замечаниям ВАК, печатаются полностью, с указанием страниц и строк текста *Р-1940*, к которым относятся. Для удобства поиска фрагменты, дополненные и измененные в 1949–1950 гг., отмечены в тексте *Р-1940* знаком «*».

Материалы к книге о Рабле (1930–1950-е гг.)

⟨Тетради к «Рабле»⟩

Печатается впервые, по автографу, хранящемуся в АБ.

Текст записан непрерывно в 7 ученических тетрадях в клетку, по 12 листов, выпущенных Ленгорлитом 23/XI 1938 г. Тетради пронумерованы рукою М.М.Б.; записи сделаны карандашом, мелким, неразборчивым почерком; исправления незначительны, в некоторых местах текст отчеркнут на полях тем же простым карандашом. Рукопись не датирована. С достаточной долей уверенности ее можно отнести к концу 1938 — началу 1939 гг.: текст очевидно предшествовал беловой рукописи «Рабле», над которой М.М.Б. работал в 1939–1940 гг. Подробнее о принципах публикации *ТР* см.: с. 880–881.

Набросок заключения

Печатается впервые, по автографу, хранящемуся в АБ.

Текст под названием «Набросок заключения» записан карандашом, на двух отдельных тетрадных листах, вложенных в обложку ученической тетради, выпущенной Ленгорлитом 23/XI 1938 г. Рукопись не датирована. По всей вероятности, она относится к концу 1938 — началу 1939 гг.

Дополнения и изменения к «Рабле»

Вперые: Вопросы философии. 1992. № 1. С. 134–164. (Публикация Л. С. Мелиховой). В настоящем Собрании напечатан и прокомментирован в *т. 5*. Публикация данного текста в томе о «Рабле» закономерна: *Доп.* являются важной частью истории книги и непосредственно — указанием глав, мест, а иногда и страниц — соотнесены с редакцией 1940 г. «Франсуа Рабле в истории реализма».

Источник текста. Автограф (АБ) на тринадцати двойных ненумерованных листах рыхлой нелинованной, сильно пожелтевшей бумаги со слегка обтрепанными краями. Листы плотно исписаны с двух сторон (52 страницы) ровным, крупным, разборчивым почерком, почти без исправлений, пером средней толщины. Ближе к краям листов (поля почти отсутствуют) чернила несколько изменили свой цвет, «побурели», кое-где выцвели. Рукопись озаглавлена и датирована автором. Ниже заглавия, в правом углу листа, начало работы над текстом

помечено 18ым июня 1944 г. (для рукописей М.М.Б. характерна именно такая датировка, закрепляющая начало, а не завершение работы над текстом). Пометы на полях (их описание см.: *т. 5,* с. 481–482) сделаны в три слоя, предположительно, при переработке «Рабле» в 1949–1950 гг. (фиолетовые чернила, простой карандаш) и при подготовке второй редакции книги о Достоевском в начале 1960-х гг. (красный карандаш).

Принципы публикации. Печатается по *т. 5* настоящего Собрания, с исправлением опечатки.

⟨Мениппова сатира и ее значение в истории романа⟩

Печатается впервые, по автографу, хранящемуся в АБ.

Рукопись имеет отчетливо выраженный черновой характер, отчего прочтение ряда мест крайне затруднено. Автограф не озаглавлен и не датирован. Заглавие позаимствовано нами из «Списка научных работ М. М. Бахтина», составленного им самим в первой половине 1940-х гг., где сразу за книгой о Рабле следует статья «„Мениппова сатира и ее значение в истории романа“ (4 печ. листа), 1941 г.». Работы с таким названием в АБ не обнаружено; публикуемый текст — единственное в составе бахтинских рукописей 1940-х гг. пространное высказывание о мениппoвой сатире. По всей видимости, публикуемая рукопись является частью или, может быть, отголоском большого замысла, заголовком которого мы воспользовались. Что же касается датировки автографа, то, вероятнее всего, он относится к 1944 г. Переработкой книги о Рабле М.М.Б. занялся летом 1944 г. для московского отделения Гослитиздата; 18 июня 1944 г. датировано начало работы над «Дополнениями и изменениями к „Рабле“», некоторые из фрагментов которых буквально совпадают с публикуемым текстом. Есть и еще одно косвенное подтверждение предложенной датировки: листы автографа вложены в обложку тетради, выпущенной 18 июля 1944 г.

Проблема постоянного эпитета

Печатается впервые, по автографу, хранящемуся в АБ.

Автограф на отдельном листе нелинованной пожелтевшей бумаги с обтрепанными краями, размера приблизительно А4. Записи сделаны непрерывно, синими чернилами, на обеих сторонах листа, ровным разборчивым почерком. Чернила сильно выцвели, кое-где, особенно по нижнему краю листа, стерлись, отчего прочтение некоторых мест записи затруднено. Рукопись не датирована. Вероятнее всего, набросок относится ко второй половине 1930-х гг.

Рассказы о животных

Печатается впервые, по автографу, хранящемуся в АБ.

Автограф на отдельном тетрадном листе в линейку. Записи сделаны карандашом. Рукопись не датирована. Вероятнее всего, набросок относится ко второй половине 1930-х гг.

G. Lote
«La vie et l'œuvre de François Rabelais».
Paris, 1938

Печатается впервые, по автографу, хранящемуся в ОР РГБ: ф. 527 (М. В. Юдина), картон 24, е.х. 27.

Текст записан в ученической тетради в линейку, выпущенной Ленгорлитом 23/XI 1938 г. В правом верхнем углу ее лицевой обложки рукой архивиста проставлена цифра «1»: тетрадь входит в одну единицу хранения с фрагментами рукописи *Р-1940*, тетрадями третьей и седьмой, поэтому пронумерована с ними вместе, хотя и относится к другому этапу работы над книгой и к иной, более ранней, ее редакции. Тетрадь не сшита. В обложку вложены четырнадцать листов, пронумерованных в правом верхнем углу рукою М.М.Б., а также часть тетрадного листа (приблизительно 1/4) с титульной надписью:

«М.М. Бахтин

Франсуа Рабле

в истории реализма».

Содержание тетради в значительной степени составляет перемежающийся собственным текстом М.М.Б. конспект-пересказ на русском языке французского источника — книги: *Lote G.* La vie et l'œuvre de François Rabelais. Paris, 1938. Страницы ее в ряде случаев указаны в скобках.

Записи на листах, сложенных в тетрадную обложку, выполнены непрерывно, простым карандашом. Незначительные вторичные пометы, по преимуществу, отсылки к тетрадям рукописи *Р-1940* и некоторая редакторская правка, также внесены простым карандашом. Фрагменты текста, предназначенные для включения в рукопись *Р-1940*, отмечены знаком вставки и номером страницы рукописи. Всего таких фрагментов шесть, и все они, в несколько переработанном виде, вошли в книгу.

Текст печатается по рукописи, с исправлениями очевидных описок. Вторичные пометы приведены в примечаниях. Постраничные сноски, отмеченные звездочками, принадлежат автору; концевые, отмеченные цифрами, — комментатору.

H. Reich «Der Mimus. Ein litterar-entwickelungsgeschichtlicher Versuch». Bd. 1–2. Berlin, 1903

Печатается впервые, по автографу, хранящемуся в АБ.

Конспект записан в «блоке» из шести пронумерованных ученических тетрадей, в третьей (л. 4 об. и далее), четвертой и пятой (лл. 1–6 об.) тетрадях. Фрагмент «К концепции Рейха» записан в шестой тетради (лл. 12–15) — после всех конспектов. Тетради по 12 листов в линейку выпущены Ленгорлитом 23/XI 1938 г., на обложке первой — запись М.М.Б., сделанная черными чернилами:

«Флёгель.
Шнеганс.
Рейх.
Ильвонен».

Записи не датированы. По всей видимости, конспекты сделаны в самом конце 1938 — начале 1939 гг.

E. Cassirer «Philosophie der symbolischen Formen. 2.Teil: Das mythische Denken». Leipzig, 1925

Печатается впервые, по автографу, хранящемуся в АБ.

Конспект записан карандашом, ровным разборчивым почерком в общей тетради в линейку (лл. 43–88 об.). Текст не датирован. По всей вероятности, он составлен в конце 1930-х гг.

ИСТОРИЯ «РАБЛЕ»: 1930–1950-е ГОДЫ

Книга М.М.Б. о Рабле была завершена в 1940 г. По сделанной тогда машинописи первая редакция — «Франсуа Рабле в истории реализма» — печатается в настоящем томе. Дальнейшая история книги: попытки ее публикации полностью или фрагментами в 1940–1941 гг., подготовка дополнений и изменений для несостоявшегося издания в 1944–1945 гг., защита в качестве диссертации в 1946 г., переработка для утверждения в ВАК в 1949–1950 гг. и, наконец, подготовка издания 1965 г. — восстанавливается, хотя и не без потерь, по материалам АБ, ГАРФ, РГАЛИ, ОР РГБ и др.

Сложнее обстоит дело с историей замысла «Рабле». Точными сведениями о том, когда М.М.Б. начал работу, мы не располагаем. Первые сохранившиеся в АБ пространные наброски относятся к ноябрю–декабрю 1938 г. Между тем существует ряд свидетельств о более раннем происхождении замысла. Сам автор в разное время давал понять, что начал работать над книгой в первой половине 1930-х гг. Во вступительном слове к защите диссертации 15 ноября 1946 г. М.М.Б. говорил, что работал над ней «свыше десяти лет» (с. 1018). В беседе с В. Д. Дувакиным 22 марта 1973 г. на вопрос «Вот когда Вы „Рабле“ начали делать?“» — отвечал: «„Рабле“ начал я еще в Кустанае. В Кустанае, а потом продолжал...», а после повторного уточняющего вопроса: «Так что вот эта Ваша замечательная книжка о Рабле начала писаться еще в Кустанае?» — добавлял: «Да. Но основная работа, конечно, произошла уже позже»[1]. Близкая к названной Дувакину датировка засвидетельствована также В. Н. Турбиным. На вопрос, когда могла бы выйти книга о Рабле, не будь к тому никаких внешних препятствий, М.М.Б., по признанию Турбина, уверенно отвечал: «Полагаю, что в 1933 году»[2]. Хотя условность ситуации, предложенная М.М.Б. его

---

[1] Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996. С. 211, 212.

[2] *Турбин В. Н.* О Бахтине // *Турбин В. Н.* Незадолго до Водолея / Сб. статей. М., 1994. С. 446.

собеседником, предопределяла и известную условность ответа, скудость материалов заставляет учитывать и косвенные свидетельства, не преувеличивая, впрочем, их значимости и не настаивая на возможности рассматривать их в качестве неопровержимых доказательств датировки. В пользу того, что концепция «Рабле» формировалась на рубеже 1920–1930-х гг., есть косвенные подтверждения и иного рода. Так, например, в книге Е. Л. Ланна «Литературная мистификация» (1930) различимы отзвуки идей, развернутых впоследствии в книге о Рабле, в том числе мысль о *карнавальной природе* мистификаций. По предположению И. П. Смирнова, знакомство Ланна с идеями М.М.Б. было возможно при посредничестве переводчика В. О. Стенича, знавшего обоих.[3]

Однако архивные материалы, подтверждающие более ранний, относящийся к 1930-м гг., интерес М.М.Б. к Рабле, крайне немногочисленны. Вскользь, в качестве примера, роман о Гаргантюа упоминается в набросках 1930 г. «Материалы к стилистике романа. Слово в романе» (АБ). Предварительный характер «Материалов» не позволяет судить, насколько подробно роман Рабле должен был рассматриваться в завершенной работе, но интерес к аспекту *воспитания*, развитому в несохранившейся книге «Роман воспитания и его значение в истории реализма», здесь очевиден: «Воспитание Гаргантюа, сатира (пародийная) на схоластическую педагогику» (АБ).

В самой книге роман Рабле, судя по всему, занимал место, сопоставимое с ее главным героем Гете, и рассматривался как один из поворотных этапов в истории *романа становления* (подробный анализ исследования романа Рабле в этой книге и подготовительных материалах к ней см.: *т. 3*): «Особое место в развитии реалистического романа становления занимает Раблэ (и отчасти Гриммельсгаузен). Его роман — величайшая попытка построить образ растущего человека в фольклорном народно-историческом времени. В этом громадное значение Раблэ для всей проблемы освоения времени в романе, так и, в частности, для проблемы образа становящегося человека. Поэтому в нашей работе ему, наряду с Гете, уделено особое внимание» (АБ). Анализируя ранние наброски к книге о Рабле, можно обнаружить, что угол зрения, заданный в «Романе воспитания», отчасти сохраняется. Так, в «‹Тетрадях к „Рабле“›» (не ранее конца 1938 г.) особо подчеркивается новый характер становления героя, становления вместе с миром, становления, выходящего из приватной сферы в сферу исторического бытия. Это обстоятельство, вместе с бросающейся в глаза корреляцией

---

[3] *Смирнов И. П.* О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры) // ТОДРЛ [ИРЛИ (Пушкинский дом)]. Т. XXXIV. Л., 1979. С. 201.

двух заглавий: «Роман воспитания и его значение в истории реализма» и «Франсуа Рабле в истории реализма», — заставляет задаться вопросом, не вырастает ли замысел «Рабле» из одного эпизода завершенной в 1938 г. книги? Тем более, что — еще один существенный эпизод истории «Рабле», о котором будет сказано ниже, — один из первых набросков, дающих концентрированное изложение бахтинской теории карнавала, сделан внутри конспекта «Римского карнавала» 1788 г. Гете. Так что, читая рукопись, можно наблюдать, как в одном рабочем материале цепляются друг за друга два замысла 1930-х гг. — о Гете и о Рабле. (Отдельно следует упомянуть также разделы о Рабле в материалах, изданных в 1970-е гг. под заглавием «Формы времени и хронотопа в романе. *Очерки по исторической поэтике*» и датированных публикаторами 1937–1938 гг. — *ВЛЭ*, с. 316–373, 384–391.) И все-таки поступательного перехода от «Романа воспитания» к «Рабле» не прослеживается. Вероятно, замысел М.М.Б. развивался сложнее и действительно складывался на протяжении более долгого времени, чем то, что отделяет работу над «Романом воспитания» от первых набросков к «Рабле», в которых общая концепция книги представляется уже детально продуманной.

К происхождению замысла

Несмотря на то, что в набросках 1930-х гг. содержатся разрозненные упоминания о романе Рабле, к концептуальному ядру будущей книги они нас не подводят. Создается впечатление, что «Рабле» стоит особняком, вне непосредственной связи с предшествующими работами М.М.Б. Между тем такая связь безусловно существует, если, разумеется, исходить не из прямого сопоставления тем и терминов (творчество Достоевского — творчество Рабле, диалог — карнавал и т. д.), а говорить о методологии исследования. Тогда окажется, что книга о Рабле связана с текстами 1920-х гг. М.М.Б. и его круга — с *ПТД* и *МФЯ* прежде всего — куда более тесно, чем принято считать.

То, что это обстоятельство оставалось незамеченным, объясняется, по-видимому, судьбой книги, обстоятельствами ее создания и появления в печати. Книга о Рабле была завершена в 1940-м, а напечатана, с дополнениями и изменениями, не затрагивающими, впрочем, существа замысла, в 1965 г. То есть, как и все другие сочинения М.М.Б., за исключением опубликованных в 1929 г. *ПТД*, книга о Рабле пришла к читателю с большим опозданием. Правда, читатель поначалу и не заметил зазора между временем ее создания и появления в свет. Отчасти это было свойством эпохи: в поздние советские годы тексты, написанные вне господствующей идеологии, воспринимались «синхронически»: связь

с прерванной гуманитарной традицией была важнее направленческой и временной дифференциации. Так тексты М.М.Б. оказались встроенными в интеллектуальную ситуацию 1960-х гг. и долгое время воспринимались в отрыве от своего реального контекста.

Позже, когда гуманитарные идеи XX века в России вновь стали рассматриваться исторически и книга М.М.Б. вернулась в первую половину столетия, произошло другое, едва ли не худшее недоразумение: ее происхождение стало грубо социологически соотноситься с советской реальностью 1930-х гг. Карнавальные образы средневековья были объявлены культурологической маской советских парадов и массовых шествий, а ритуальные ругательства и проклятия отождествлены с речевым бытом кустанайских колхозников, в среде которых в 1930-е гг. жил ссыльный М.М.Б.

В результате книга М.М.Б. так и не получила своего беспристрастного анализа, свободного от идеологической моды. Между тем, если все же признать за ней научную значимость, необходимо для начала выделить и исследовать реальный круг филологических и философских идей, в контексте которых она задумывалась, откликом на которые и/или спором с которыми была.

Заметим сразу, хотя в силу своей растянутой истории книга, по мере очередной переработки, втягивала в свою орбиту все новые научные идеи[4], корни ее замысла следует искать в эстетической, философской и лингвистической мысли 1910-х гг., а не в советской реальности 1930-х, сколь бы «карнавальной» ни казалась последняя новейшим критикам.

Хорошо известно, что десятые годы были особым временем. Русская наука и философия, как, пожалуй, никогда прежде, ощущала себя частью

[4] В комментарии к *т.* 4/2 указывается, в какое время М.М.Б. мог познакомиться с упомянутыми или учтенными без прямого упоминания источниками. Здесь приведем только один пример. С трудами школы «Анналов» и «Homo ludens» Й. Хёйзинги М.М.Б. познакомился уже в 1960-е гг. Хотя о книге Хёйзинги слышал и раньше, но достать не мог. В его переписке с А. А. Смирновым есть такой эпизод. В начале 1945 г. Смирнов, знакомый к тому времени с бахтинским «Рабле», пишет: «Между прочим, я уже неск.⟨олько⟩ лет ищу и не могу найти (хотя знаю, что где-то она есть) книгу голландского ученого (Huizinga, Herbst des Mittelalters) — гл.⟨авным⟩ обр.⟨азом⟩ о XV веке, — по-видимому интересная работа и м.б. там найдется кое-что полезное для Вас» (П1: 31). Судя по всему, познакомиться с «Осенью средневековья» М.М.Б. так и не удалось, а вот «Homo ludens» в начале 1960-х гг. он читал по амстердамскому изданию 1939 г. (в его архиве хранится краткий конспект, сделанный по-русски) и ссылался на нее в черновиках к новому изданию книги о Достоевском, транслитерируя фамилию голландского историка как «Гизенга» (см.: *т.* 6, с. 513, 515).

европейской науки. Это кратковременное свободное освоение общего пространства поверх культурных, языковых, конфессиональных и прочих границ создало тот необходимый запас, который позволил в 1960-е гг., после нескольких десятилетий изоляции, обнаружить общие основания для нового диалога русской и европейской гуманитарной науки.

История рецепции книги М.М.Б. свидетельствует о парадоксе: идея карнавала и народной (смеховой) культуры почти вовсе вытеснила из сознания читателя Франсуа Рабле, ради которого, собственно, и было предпринято исследование. Любой архивист, впрочем, может возразить, сославшись на Стенограмму защиты диссертации, из которой следует, что именно народная культура была главной и первоначальной целью М.М.Б. «Дело в том, — говорил М.М.Б. в 1946 г., — что Рабле первоначально, когда я приступил к этой работе, не был для меня самоцелью. Я работаю в течение очень многих лет над теорией, историей романа» (с. 1018). Однако документ советской эпохи, даже если это свидетельство автора, но свидетельство, данное в официальных условиях, отнюдь не всегда выдерживает конкуренцию с точки зрения достоверности и истинности ни с частным свидетельством, ни с самим текстом. А вот текст книги как раз и свидетельствует о том, что Рабле для М.М.Б. не был случайной фигурой.

Так что прежде всего следует вернуть комментируемой книге ее героя, ибо предмет изучения М.М.Б. — все-таки Рабле, точнее, *трудный Рабле*. Прилагательное «трудный» М.М.Б. повторяет в самом начале книги несколько раз, так что оно приобретает не метафорический, а терминологический смысл: «Рабле — труднейший из всех классиков мировой литературы 〈...〉. Рабле труден» (с. 17).

Так в чем же состоит трудность Рабле? Рабле, — пишет М.М.Б., — «требует для своего понимания существенной перестройки нашего художественно-идеологического восприятия, требует умения отрешиться от многих глубоко укоренившихся требований нашего литературного вкуса, пересмотра многих понятий, главное же — он требует глубокого проникновения в мало и поверхностно изученные области народного с м е х о в о г о т в о р ч е с т в а» (с. 17).

Обратим внимание, существо проблемы сформулировано здесь в методологических границах философии, а не филологии, ибо что представляет собой философская деятельность, по слову другого философа XX в., как не «критическую работу мысли над собой», как не попытку «узнать на опыте, как и до какого предела возможно мыслить иначе, вместо того чтобы заниматься легитимацией того, что мы уже знаем».[5]

---

[5] *Фуко М.* Использование удовольствий. История сексуальности. Т. 2 / Пер. с франц. В. Каплуна. СПб., 2004. С. 14.

Изучение народной (смеховой) культуры, действительно, перестроило наше художественно-идеологическое восприятие, но вот указанные М.М.Б. *пределы*, до которых можно так мыслить, проблематизированы не были. Народная (смеховая) культура проясняет контекст и источник образности Рабле как великого писателя, находящегося вне магистральной линии развития европейской литературы. Последнее уточнение принципиально. М.М.Б. настойчиво повторяет мысль об «одиночестве» Рабле, о его непохожести на представителей так называемой «большой литературы»: «Если Рабле кажется таким одиноким и ни на кого не похожим среди представителей „большой литературы“ последних четырех веков истории, то на фоне правильно раскрытого народного творчества, напротив, — скорее эти четыре века литературного развития могут показаться чем-то специфическим и ни на что непохожим, а образы Рабле окажутся у себя дома в тысячелетиях развития народного творчества» (с. 17). Следовательно, и метод изучения Рабле отличен от методов исследования магистральной линии новой европейской литературы. То есть погружать классиков «большой литературы», будь то Шекспир или Сервантес, в стихию архаической смеховой культуры, как нередко без оглядок и оговорок делают последователи М.М.Б., сам автор едва ли предполагал, подтверждением чему служит краткий анализ трагедий Шекспира, предпринятый в «Дополнениях и изменениях к „Рабле“» 1944 г.

Здесь, впрочем, необходимо учитывать два обстоятельства. Во-первых, расширение контекста за счет классиков большой литературы — писателей итальянского Возрождения, Шекспира, Сервантеса, Гете (таков состав авторов, который можно вычленить из текстов М.М.Б.) — предполагалось с самого начала; *Доп.* в этом смысле были лишь возвращением к исходному замыслу. В наброске «⟨Идея карнавала⟩», наиболее раннем из известных, находящемся внутри конспекта «Римского карнавала» Гете (при подготовке первой публикации *Доп.* и затем *т. 5* это еще не было очевидно — набросок «⟨Идея карнавала⟩» находился в непрочитанных рукописях) сказано: «Карнавальный момент у Сервантеса, у Шекспира, в итальянском возрождении» — и далее:

> «Не отвлеченно-мыслительной, а именно карнавальной утопии был глубоко причастен Гете. ⟨…⟩ Только в эпоху возрождения литературная драма подвергалась существенному влиянию карнавальной площади. Ганс-Саксовский момент в творчестве Гете. ⟨…⟩ Просто зажженная свеча в атмосфере карнавала перестает быть бытовой свечой и приобретает особое значение. Карнавальная драка. Карнавальные права актера (вне твердого сценария, вне пьесы). Карнавальное право Арлекина ходить по улицам и выходить за

рамки пьесы (и отведенной в ней роли). Скрытые официальной сценической условностью и благопристойностью на сцене (в ро⟨л⟩ях), актеры во времена Гете частично реализовали свои карнавальные права в жизни (актерская богема). Именно этот карнавальный момент в жизни Марианны привлекает Мейстера. Не индивидуальная выдумка и не быт, а органическая исторически сложившаяся древняя система карнавальных пиров и свобод. ⟨...⟩ Идея „карнавального реализма". Именно этот карнавальный утопический реализм характерен для возрождения (и для Боккачьо, для Шекспира, для Сервантеса, для Раблэ). Здесь раскрылась и возродилась исконная связь искусства, зрелища, слова с карнавалом (точнее — с тем, что в современности было представлено карнавалом). Это характерно для эпохи, для исторического момента: сама история актуализировала здесь карнавальную сторону искусства и слова. ⟨...⟩ Громадное значение мистификаций и переодеваний в „Дон Кихоте" ⟨...⟩ В этом романе в большей или меньшей степени все переряжаются. Это роман маскарадов» (АБ).

Во-вторых, расширение контекста неизбежно влекло за собой уточнение и углубление философских и методологических основ книги, которые, как свидетельствуют и предварительные наброски и *Доп.*, были продуманы, но их детального изложения в сохранившихся текстах М.М.Б. мы не находим.

Из того, что известно, можно заключить, что М.М.Б. интересовала философия *перехода*, или *кризиса*, — говоря метафорически, «карнавал не нового года, а новой эпохи» — то есть *смена* поколений, религий, эпох, культур. Что характеризует момент кризиса и каков механизм его разрешения — вот те главные вопросы, которые волновали М.М.Б. При этом «карнавальный момент» — очевидно, именно момент, один из этапов сложного механизма смены. Но в ситуации «надындивидуального» кризиса, *на границе* эпох, религий, культур он обязательно присутствует, хотя им, разумеется, переход или кризис не исчерпываются, — в этом состояло открытие М.М.Б. В этом смысле он говорил о «карнавальном моменте» применительно к Сервантесу, Шекспиру, Гете, итальянскому Возрождению, по-видимому, в этом смысле могло прозвучать сохраненное в мемуарах Турбина «и Евангелие карнавал».

Другое дело, что замысел осуществлен не был. Собственно, и расширение литературного контекста осталось за пределами книги, сохранившись в неразвернутом виде в наброске 1938 (?) г. «⟨Идея карнавала⟩» и в *Доп.* 1944 г. В отношении итальянского Возрождения, немецкой литературы, Гоголя и украинской литературы дальше сбора предварительного и многообещающего материала М.М.Б. не пошел.

А вот анализ трагедий Шекспира позволяет проследить направление, в котором развивался замысел.

В этой части *Доп.* М.М.Б. говорит о «жестокости и пролитии крови» как о «конститутивном моменте силы и жизни», о потенциальном преступлении «всякой самоутверждающейся 〈...〉 жизни» (с. 686), обреченной на рождение и смерть, как о ее «глубинной трагедии» (с. 687), — о «надъюридическом преступлении», лежащем в основе смены поколений, о мальчишеском попирании и умерщвлении прошлого и старческой враждебности будущему. Затем сформулированный таким образом общий конститутивный принцип — «трагедию и преступление самой индивидуальной жизни» — М.М.Б. проецирует на политику (трагедию власти и властителя), право (юридическое преступление «перед людьми и общественным строем»), литературу; точнее, на литературу, а на политику и право — через посредство сюжетных коллизий шекспировских трагедий: «Макбета», «Отелло», «Гамлета». Сюжет «Макбета» проанализирован с точки зрения трагедии венца-власти: узурпация рассматривается здесь как юридическое преступление, эксплицирующее потенциальное надъюридическое преступление власти, насилие, ложь и страх подвластного и возвратный страх властителя: «...все поступки Макбета определяются железной логикой всякого увенчания и всякой власти (враждебной смене)» (с. 687).

В качестве экспликации идеи насильственной смены М.М.Б. исследует также мотив убийства отца / убийства сына и его историю в мировой литературе: от Софокла («Царь Эдип») к Шекспиру («Макбет», «Гамлет»; при наследственной передаче власти трагедия властителя-узурпатора накладывается на трагедию отцеубийства, усиливая мотив вины сына-властителя) и далее — к Достоевскому («Братья Карамазовы»). В *Доп.* же вскользь сказано об идеале ненасильственной смены, восходящей, как следует уже из другого наброска — «О спиритуалах (К проблеме Достоевского)» (*т. 6*), — к идеям Франциска Ассизского и Иоахима Флорского.

Намеченный в *Доп.* анализ трагедий Шекспира, особенно линия Софокл — Шекспир — Достоевский, выстроенная с точки зрения эволюции преступления, а в жанровом отношении — с точки зрения эволюции трагедии и перехода трагического в романное, — позволяет предполагать, что М.М.Б. намеревался дополнить книгу о Рабле исследованием *преступления* и *насилия* как составляющих *кризиса* и *смены*, наряду с разобранным в «Рабле» «карнавальным моментом».

Архитектоника *смены* и *кризиса*, соотношение ее составляющих, в частности, преступления (насилия) и смеха (карнавального момента), осталась не раскрытой, однако очевидно, что в отличие от своих

позднейших критиков[6], полагавших, что смех воздвигает костры, М.М.Б. эти моменты не смешивал, архитектонически разводил их во времени и жанровой ориентации. «Комнатному представлению о духовном», согласно которому вера и осмеяние несовместимы, автор «Рабле» противопоставлял «веселую доброту как высшее определение божественного».

В свете сказанного кажется само собой разумеющимся, что книга М.М.Б. осталась на периферии европейской раблезистики, проигнорированная академической традицией филологического изучения текста. И правда, зачем критике текста узнавать на опыте, «как и до какого предела возможно мыслить иначе», у нее другие цели.

И все-таки вопрос филологической корректности М.М.Б. в рамках избранной им темы — творчество Франсуа Рабле — отнюдь не праздный. Проблема в том, по законам какого времени, в рамках какой научной системы ее оценивать. Многие недоразумения в интерпретации книги М.М.Б. связаны как раз с тем, что она «выпала» из своего времени. Последствия четвертьвекового разрыва, отделяющего завершение первой редакции от издания, еще по-настоящему не осмыслены как для понимания замысла М.М.Б., так и для истории русской науки в целом.

Однако настороженно-критическое отношение к книге Бахтина со стороны представителей европейской раблезистики имеет более конкретную и серьезную подоснову, нежели умозрительные методологические споры. Чтобы понять, отчего раблезистика в целом осталась глуха к книге Бахтина, нам придется вернуться в 1910-е гг., к истокам франко-немецкого спора о языке Рабле, инициированного школой Карла Фосслера.

В сегодняшней бахтинистике лингвистические воззрения школы Фосслера изучаются главным образом в связи с *МФЯ*. В только что вышедшей монографии сказано: «И еще гипотеза, которую я не могу доказать и на которой не настаиваю, но которую все же рискну высказать. Одной из постоянных тем ученых школы Фосслера (романистов по конкретной специальности) было изучение Франсуа Рабле. ‹...› Не здесь ли один из истоков написанной много позднее знаменитой диссертации М. М. Бахтина?»[7] Удивительно только, отчего доказательство выдвинутого тезиса могло вызвать непреодолимые затруднения, ведь и Фосслер, и Е. Лорк и Э. Лерх занимались языком Рабле, а

---

[6] См.: *Аверинцев С. С.* Бахтин, смех, христианская культура // Бахтин как философ. М., 1992; *Рыклин М.* Тела террора // Бахтинский сборник. Вып. 1. М., 1990; *Гройс Б.* Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник. Вып. 3. М., 1997.

[7] *Алпатов В. М.* Волошинов, Бахтин и лингвистика. М., 2005. С. 30.

Л. Шпитцер посвятил Рабле свою диссертацию и целый ряд концептуальных статей, между тем в книге даже не предпринята попытка проанализировать эти работы.

Резюмируя взгляды школы Фосслера на язык Рабле, разумнее всего ссылаться на работы Лео Шпитцера и отчасти самого Карла Фосслера, на Фосслера уже потому, что ему принадлежит расширительно-метафорическая привязка слова «карнавал» к Рабле: «лексический карнавал» («lexikalischer Karneval») Рабле. Или, в переводе Бахтина, — «карнавал слов». Именно с этой закавыченной цитаты, автор и источник которой, впрочем, не указаны, начинается один из первых сохранившихся набросков к будущей книге: «Идея карнавала. Стилистический облик Раблэ как „карнавал слов“» (АБ).

Русский читатель конца 1920-х гг. имел представление о школе «эстетической лингвистики» Фосслера во многом благодаря В. М. Жирмунскому, автору статьи «Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии»[8] и составителю сборника «Проблемы литературной формы» (1928)[9], где были напечатаны работы Фосслера «Грамматические и психологические формы в языке» и Шпитцера «Словесное искусство и наука о языке». В Предисловии к сборнику, также написанном Жирмунским, можно найти краткую curriculum vitae и основную библиографию публикуемых авторов.

Еще раньше, в начале 1910-х гг., две работы Фосслера — «Грамматика и история языка» и «Отношение истории языка к истории литературы» — были напечатаны в журнале «Логос»[10]. Так что *МФЯ*, в третьей части которой подробно рассматриваются взгляды школы Фосслера на проблему высказывания, попала на уже подготовленную почву. Следует признать, однако, что основные раблезистские работы представителей «эстетической лингвистики» на русский язык, действительно, не переводились и специально не обсуждались; остались они и вне поля зрения Волошинова, а вслед за Волошиновым — вне поля зрения его интерпретаторов. Это, казалось бы, не выходящее за рамки научной корректности упущение (не рассматривает автор — можем не рассматривать и мы) в действительности обнажает глубинный методологический просчет, показывая, сколь опрометчиво в погоне за

---

[8] См.: Поэтика. Вып. II. Л., Academia, 1927.

[9] Проблемы литературной формы / Сб. ст. О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, А.(sic!) Шпитцера / Пер. под ред. и с предисловием В. Жирмунского. Л.: Academia, 1928.

[10] *Фосслер К.* Грамматика и история языка // Логос. 1910. Кн. 1. С. 157–170; Отношение истории языка к истории литературы // Логос. 1912–1913. Кн. 1–2. С. 247–258.

подтверждением научной состоятельности Волошинова рассматривать *МФЯ* отдельно от остального наследия М.М.Б. На частном примере критической рецепции школы Фосслера легко убедиться, что контекст проблемы целиком, методология исследования и целое замысла существуют в сознании одного автора — Михаила Михайловича Бахтина, и всякая попытка рассмотреть какую-либо работу М.М.Б. или «его круга» в изоляции или под углом зрения научного спецификаторства — лингвистического, литературоведческого, философского — редуцирует, а иногда и вовсе искажает ее смысл.

Итак, из лингвистов школы Фосслера наиболее последовательно проблематику Рабле разрабатывал Лео Шпитцер. Метод изучения языка Рабле был сформулирован им в диссертации «Словообразование как стилистический прием, на примере Рабле» («Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais»), защищенной в Париже в 1910 г. В 1931 г., в лекции «К пониманию Рабле» («Zur Auffassung Rabelais»)[11], с оглядкой на свою книгу двадцатилетней давности и в связи с выходом Собрания сочинений под редакцией Абеля Лефрана и его учеников[12], Шпитцер сформулировал существо методологических разногласий между ним и школой Фосслера, с одной стороны, и кругом Лефрана, с другой, — то есть между «эстетической» и «историко-филологической» критикой текста. Двумя годами позже с программной статьей об итогах выпущенных томов собрания сочинений и о новых направлениях исследования творчества Рабле выступил А. Лефран.[13] То есть начало 1930-х гг., когда М.М.Б., согласно косвенным свидетельствам, намеревался закончить книгу, было временем подведения итогов тридцатилетнего развития раблезистики, расстановки акцентов в методологических спорах 1910–1920-х гг. и поиска новых направлений исследования. Само собой разумеется, М.М.Б. не мог не соотносить свой замысел с актуальным научным контекстом тех лет.

Несколько слов о главных событиях первого этапа новой раблезистики. Собрание сочинений Рабле, начатое в 1912 г., стало итогом развития французской филологической школы, связанного с именем

[11] См.: *Spitzer Leo.* Zur Auffassung Rabelais // *Spitzer Leo.* Romanische Stil- und Literaturstudien. Marburg—Leipzig, 1931. S. 109–134. Далее цит. по изд.: Rabelais. Hgg. von August Buck / Wege der Forschung. Bd. CCLXXXIV. Darmstadt, 1973. S. 26–52 — с указанием страницы.

[12] *Rabelais F.* Œuvres. Édition critique publ. par. A. Lefranc, J. Boulenger, H. Clouzot, P. Delaunay, P. Dorveaux, J. Plattard et L. Sainéan. Paris, 1912–1931. Vol. I–V.

[13] *Lefranc A.* L'œuvre de Rabelais d'après les recherches les plus récentes // Neophilologus. 18 (1933). S. 81–92.

Абеля Лефрана, основателя «Société des études rabelaisiennes» (1903) и журнала Общества «Revue des Études Rabelaisiennes» (1903–1912), а затем журнала с более широкой программой «Revue du seizième siècle» (1913–1933). Метод «историко-филологической» критики текста, исповедуемый Лефраном и его кругом, позволил создать образцовое издание, изучить источники[14], подготовить научную биографию писателя, представить образ Рабле в историческом, духовном и поэтическом контексте своего времени[15]. И все-таки, с точки зрения Шпитцера, для понимания Рабле этого оказалось недостаточно.

«У каждого народа есть великие писатели, которых он в большей мере чтит, нежели читает», — так начинает Шпитцер свой разбор французской рецепции Рабле (S. 26). Шпитцер, как впоследствии Бахтин, задается вопросом об одиночестве Рабле в истории французской литературы и, что примечательно, употребляет при этом слово «Verschollenheit» (S 27, 28), которому в русском языке нет субстантивированного соответствия, — то есть говорит о *Рабле, «пропавшем без вести»*. Собственно, возвращение «пропавшего без вести» писателя и составляет задачу «эстетической» критики текста, если сформулировать ее метафорическим языком поколения Шпитцера.

И все-таки, в чем причина одиночества Рабле в истории французской литературы: отчего Рабле не стал во Франции тем писателем, каким является Сервантес для Испании? отчего во Франции не могло появиться о «Гаргантюа» книги, равной труду М. де Унамуно о Дон Кихоте? почему Тибоде выстраивает магистральную линию развития французской литературы из имен Монтеня — Паскаля — Вольтера — Шатобриана и не включает в нее Рабле? И почему столь незначительно влияние Рабле на французскую литературу XX в. (Шпитцер находит отдельные раблезианские мотивы, в частности, в театре А. Жарри и в творчестве Ромена Роллана)? Только ли дело в том, что Рабле недостаточно утончен, его язык сложен, а юмор специфичен (язык Монтеня, к примеру, также сложен, но он продолжает жить, а сатиры Мольера и Паскаля сохраняют актуальность, невзирая на изменившиеся реалии)?

---

[14] Предисловия А. Лефрана к «Гаргантюа», «Пантагрюэлю» и «Третьей книге» после его смерти были переизданы: *Lefranc A.* Rabelais, Études sur Gargantua, Pantagruel, le Tiers Livre. Paris, 1953.

[15] Особо упомянем книгу Ж. Платтара «Творчество Рабле» (*Plattard J.* L'œuvre de Rabelais (Sources, invention, composition). Paris, 1910), удостоенную премии Французской Академии, и его же опыт научной биографии «Франсуа Рабле» (*Plattard J.* François Rabelais. Paris, 1932), а также работу вице-председателя Общества Л. Сенеана «Язык Рабле» (*Sainéan L.* La langue de Rabelais. V. I–II. Paris, 1922–1923).

Только ли дело в национальном характере и традиционном представлении о духовном, которое не очень вяжется с «надындивидуальной формой мысли» («eines überindividuellen Formgedankens», S. 30) Рабле и дионисийским началом его образности? Отчасти да, — отвечает Шпитцер. В Рабле есть сила, которая пугает французов в немецком искусстве, в Вагнере, например. У французов, пишет он, есть «почти истерический страх ⟨...⟩ перед силой и властью как таковыми» (S. 29), перед хтоническим и дионисийским началом; французам чужд взгляд на ребенка как на ребенка, а не как на маленького взрослого; детско-витально-первобытная сила им непонятна.[16]

Однако есть, очевидно, и другая причина. Худшее недоразумение постигло Рабле в пору позитивистского литературоведения, несмотря на то, что именно тогда общество, основанное Абелем Лефраном, подготовило новое критическое издание романа, лучшую из существующих биографий писателя, исследовало источники Рабле, основы его языка и стилистики, продемонстрировало яркие образцы эрудиции, «филологии в высшем смысле», но не приблизило нас к пониманию «гротескного гения» Рабле, комического Гомера, и его «лексического карнавала».

Впрочем, полемическую заостренность статьи Шпитцера было бы чересчур опрометчиво принимать за категорическое неприятие французской филологической школы. Конечно, немецкая романистика, построенная усилиями Улана и Дица на историзме романтиков, находилась, как писал Э. Ауэрбах, в особом положении[17]; и школа Фосслера, сформированная в области романского языкознания, вполне осознавала свою научную «родословную». Конечно, «признавая, вместе с Кроче, язык скорее выражением (Ausdruck), чем коммуникацией (Mitteilung), и сближая его с эстетикой, Фосслер, по мнению Шпитцера, всегда боролся за интерпретацию поэта из его языкового окружения, которое, во всяком случае, не менее существенно для его понимания, чем обычное биографическое окружение». И все-таки, характеризуя лингвистические воззрения Фосслера в предельно отточенной, почти афористической формулировке — «наука об искусстве грамматизуется,

---

[16] Шпитцер анализирует рецепцию Рабле романтиками: Гюго, Шатобрианом, Нодье. М.М.Б. в *Р-1940* как будто следует плану Шпитцера, развивая и снабжая обширными цитатами сформулированные им тезисы: о Гюго, оценившем телесное начало образности Рабле, о концепте «гениев-матерей», предложенном Шатобрианом («un des ces génies-mères qui semblent avoir enfanté et allaité tous les autres»), об определении Рабле как «Homère bouffon», данном Нодье (S. 30–31. Ср.: с. 112–123).

[17] См.: *Auerbach E.* Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter. Bern, 1958. S. 9.

наука о языке индивидуализуется», — Шпитцер признавал, что близкие исследования скорее можно обнаружить именно во Франции, «классической стране интерпретации текстов»[18].

А вот французской позитивистской критике текста как *методологии* — отчасти в качестве ответа Платтару, утверждавшему, что Рабле в Германии не понят, хотя и обработан Фишартом в XVI в., а в XIX в. переведен и прокомментирован Готлобом Регисом, — Шпитцер противопоставляет концептуальность немецкой филологии и приводит в пример книгу Генриха Шнееганса «История гротескной сатиры», выпущенную в 1894 г.[19], то есть до основания «Société des études rabelaisiennes», в которой сказано не о реализме, а о гротеске автора «Гаргантюа» и в которой впервые обсуждается *смех* Рабле, заключающий в себе возрождающее начало, позволяющее «преодолеть страх».

Впоследствии эти ключевые позиции, обозначенные Шпитцером со ссылкой на Шнееганса, — *гротескная образность* и *преодолевающий страх смех* — будут интересовать и М.М.Б., хотя сама концепция гротеска, изложенная Шнеегансом, подвергнется у него существенной критике. Впрочем, и критика Шнееганса опосредована у М.М.Б. работами Шпитцера: М.М.Б. повторяет Шпитцера, выбирая для анализа концепции Шнееганса его гротескную интерпретацию тени монастырской колокольни и карикатур на Наполеона III (с. 39–40; 299–313)[20].

В духе Шпитцера М.М.Б. оценивает и методологию круга Лефрана: «...Весь этот громадный материал, собранный кропотливым и самоотверженным трудом ученых, еще ждет своего синтеза на более глубокой методологической и философской основе, чем та, которою располагает современная западная раблезистика. Целостного облика Рабле в его исторической обусловленности и в его неисчерпанных еще возможностях (ибо Рабле не умер, как не умер еще Шекспир или Сервантес), мы не найдем в трудах современных раблезистов. Раблезисты вообще очень осторожны и тщательно избегают всякого сколько-нибудь широкого синтеза, всякого далеко идущего вывода и обобщения» (с. 126–127)[21]; в редакции 1949–1950 гг. эта мысль усилена: «Современная раблезистика, [стоящая на позициях позитивизма,] в сущности, ограничивается собиранием материала. Такое собирание само по себе,

[18] *Шпитцер Л.* Словесное искусство и наука о языке // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 193.

[19] *Schneegans H.* Geschichte der grotesken Satire. Strassburg, 1894.

[20] Ср.: S. 35–35; подробнее об этом в диссертации Шпитцера: *Spitzer L.* Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais. Halle, 1910. S. 27–46.

[21] См. также: *ТФР*, с. 141–143. Следующая далее оценка работы Люсьена Февра относится к добавлениям 1960-х гг.

конечно, и необходимо и полезно. Но отсутствие глубокого метода и широких точек зрения ограничивает перспективы и этой работы: собирание материала ограничивается узким кругом биографических фактов, мелких событий эпохи, литературных (преимущественно книжных) источников: фольклорные же источники раскрываются очень поверхностно и в обычном узком понимании фольклорных жанров, при котором с м е х о в о й ф о л ь к л о р во всем своем своеобразии и многообразии остается за пределами изучения. Весь этот кропотливо собираемый материал не выходит в основном за рамки о ф и ц и а л ь н о й к у л ь т у р ы, между тем как Рабле в его целом в эти рамки никак не укладывается. Это понимают и сами раблезисты (в особенности такие, как Абель Лефран). Поэтому-то создание синтетического целостного образа Рабле и невозможно для них» (с. 564–565).

И еще один принципиальный момент, в котором М.М.Б. безусловно солидарен со Шпитцером, — интерпретация языка Рабле и его словотворчества как основанного на «презрении» к готовым словесным формам, к пониманию поэзии как готовой и данной. Шпитцер, отметим особо, рассматривал стиль Рабле «как выражение его манеры видеть вещи»: «...Подобно тому, как поэзия бурлеска живет контрастом между серьезным содержанием и комической формой и обратно, т. е. как пародия или как травести, так и в новообразованиях Раблэ существует противоречие между серьезным корнем и комическим окончанием или наоборот ⟨...⟩»[22].

При этом было бы не продуктивно считать идеи Фосслера и Шпитцера *источниками* книги М.М.Б. Труды Фосслера и Шпитцера, сам их взгляд на Рабле, его роман и язык, на состояние и перспективы европейской раблезистики правильнее было бы рассматривать как *диалогизующий фон* книги, в контексте которого она могла прозвучать, если бы была написана тогда, когда задумана.

И все-таки недооценивать значение пусть и запоздалого отклика М.М.Б. не стоит. Интерес к «эстетической лингвистике» школы Фосслера позволяет не только точнее определить место его книги в европейской науке, в частности, во франко-немецком диалоге о языке автора «Гаргантюа», но и обнаружить связи с текстами 1920-х гг., особенно с *МФЯ*, что к тому же позволяет снять остроту проблемы советского влияния на концептуальное ядро «Рабле».

Известно, что интерес М.М.Б. к школе Фосслера был последовательным, начиная с *МФЯ*, где в реферативной форме дана обобщающая

[22] *Шпитцер Л.* Словесное искусство и наука о языке // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 196.

характеристика этой лингвистической школы. Волошинов, напомню, относит школу Фосслера к гумбольдтовскому направлению, отмечая отказ от лингвистического позитивизма, признание осмысленно-идеологического момента в языке и индивидуального творческого акта речи как основной реальности языка, однако — заметим особо — проблема *изображения чужой речи*, которая будет развита в *ПТД*, развернутого представления здесь не находит.

У самого М.М.Б. ссылки на имена Фосслера, Шпитцера, Лорка, Лерха можно обнаружить в первом издании книги о Достоевском (*ПТД*, *т.* 2, с. 91)[23], в «Слове в романе» сер. 1930-х (*ВЛЭ*, с. 149–150), «Из предыстории романного слова» 1940 г. (*ВЛЭ*, с. 409), во втором издании книги о Достоевском (*ППД*, *т.* 6, с. 217–218) и в подготовительных материалах начала 1960-х, в работе «Проблема текста» (*ЭСТ*, с. 298) и даже в статье «Вопросы стилистики на уроках русского языка в средней школе» 1944 г. (*т.* 5, с. 141).

Однако в самой книге о Рабле прямых указаний на работы Шпитцера и Фосслера нет. Лишь отчасти недостающие ссылки компенсируют черновики четвертой главы *ППД*: «Мы охарактеризуем здесь ряд явлений, которые уже давно привлекали внимание литературоведов, занимавшихся вопросами стилистики (а также и лингвистов, некоторых, например, школы Фосслера). С нашей точки зрения, фосслерианцы занимались не столько строго лингвистическими, сколько металингвистическими проблемами, т. е. изучали явления не в системе языка, а в формах их живого функционирования в различных областях культуры (преимущественно художественных). Явления эти, если их изучать по существу, т. е. как явления диалогической природы, выходят за пределы строгой лингвистики, т. е. металингвистичны» (*т.* 6, с. 356). Однако и этот фрагмент в окончательный текст книги о Достоевском не вошел.

Какие оправдательные доводы можно было бы привести в защиту М.М.Б.? На наш взгляд, как и в случае с широко обсуждавшимся отсутствием ссылок на книги Э. Кассирера, главный аргумент состоит в следующем: ссылки на школу Фосслера, равно как и на марбургскую школу неокантиантства, в книге о Рабле имели принципиальный характер и неизбежно влекли за собой предметный разговор по существу, который как раз и был невозможен. Повторим, не ссылка на

---

[23] В том же томе опубликован конспект книги Шпитцера (*Spitzer L.* Italienische Umgangssprache. Bonn—Leipzig, 1922): с. 735–739. Там же редактор тома указывает на сохранившиеся в архиве М.М.Б. «конспекты философско-лингвистических работ (К. Фосслера, Э.-Р. Курциуса, А. М. Пешковского, Г. Г. Шпета и др.), относящиеся, видимо, к параллельной подготовке книги *МФЯ* (вышла в январе 1929)»: с. 432.

Шпитцера, а именно предметный разговор о концепции Шпитцера в 1940-е гг. был невозможен. Так что удивляет не отсутствие указаний на цитированные нами работы в книге о Рабле, а то, с каким упорством М.М.Б. напоминал своему читателю об «эстетической лингвистике» школы Фосслера, не забыв о ней и в статье, адресованной школьным учителям.

К тому же незадолго до защиты диссертации в 1946 г. М.М.Б. снабдил текст книги о Рабле обязательным для квалификационной работы списком литературы в 172 позиции и назвал его следующим образом: «Список литературы, цитируемой или упоминаемой (в ссылках или аллюзиях) в диссертационной работе Бахтина „Рабле в истории реализма"» (с. 507–516). Обратим внимание на градацию источников: цитируемые и упоминаемые, упоминаемые в ссылках и упоминаемые в аллюзиях; последнее обозначение можно было бы признать не только стилистической, но и терминологической находкой, характеризующей обстоятельства советской научной жизни, о которых теперь не очень принято вспоминать. В этом списке, попадая, видимо, в разряд литературы, упоминаемой «в аллюзиях», под номером 166 названа диссертация Л. Шпитцера: Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais. Halle, 1910 (с. 516).

Таким образом, металингвистический принцип Фосслера, экстраполированный на язык и стиль Рабле в работах Шпитцера, представляет собой реальный «мостик», соединяющий работы М.М.Б. 1920-х гг. и книгу о Рабле: проблематика изображения чужого слова, положенная в основу его теории романа, оформлялась первоначально в контексте интереса к «эстетической лингвистике», полагавшей Рабле исключительным писателем, изучение языка которого позволяет осуществить теоретический прорыв. Так что выбор героя (или «предмета») для второй книги М.М.Б. не был ни случайным, ни вынужденным: проблематика изображения чужого слова, центральная в *ПТД*, в европейской лингвистике 1910-х гг. была связана главным образом с исследованиями языка Рабле.

Благодаря контексту исследований школы Фосслера, отзвуки которых сохранились в *ТФР*, в творчестве М.М.Б. обнаруживается естественная преемственность методологии и предмета исследования: усвоив и развив методологию Фосслера и Шпитцера, М.М.Б. применил ее для исследования языка Достоевского в 1920-е гг, а затем обратился к творчеству Рабле, на материале языка которого создавалась заинтересовавшая его методология.

В конце 1930-х гг. направление раблезистских исследований изменилось, внимание сосредоточилось на изучении фольклорных элементов

в романе Рабле, и методологический спор Шпитцера с кругом Лефрана, отзвуки которого можно различить в книге М.М.Б., потерял прежнюю актуальность. Хотя в 1933 г. Лефран сформулировал свое видение новых научных задач[24], дальнейшее развитие раблезистики было связано уже с другими именами. «В то десятилетие, когда прозвучали программные заявления Лефрана и Шпитцера, первая фаза современной раблезистики подошла к концу и началась новая фаза, характеризующаяся новыми именами и новой постановкой вопросов», — писал во Введении к сборнику программных раблезистских статей XX в. Август Бук.[25]

Созвучно этому новому интересу европейской науки в замысле М.М.Б. обнаруживается следующий поворот, нашедший отражение в заглавии *ТФР*, — внимание к мотивам, образам и структурам народной смеховой культуры, фольклорного (гротескного) реализма, карнавалу как празднику.

«Я погибаю без книг...»

Непосредственная работа над текстом «Рабле» началась не ранее ноября 1938 г. Обработка подготовительных материалов, подбор источников, составление конспектов относятся к более раннему времени. В материалах АБ трудно, а в ряде случаев невозможно классифицировать конспекты: какие относятся к книге о Гете и романе воспитания, какие — к книге о Рабле. Перечислим те, что были нам доступны и с уверенностью нашли отражение в *Р-1940* — в прямых цитатах, ссылках и аллюзиях: *Flögel K.-Fr.* Geschichte des Grotesk-Komischen / Neu bearb. und erweitert von Fr.W.Ebeling, Leipzig, 1862; *Schneegans H.* Geschichte der grotesken Satire. Strassburg, 1894; *Reich H.* Der Mimus. Ein litterarentwickelungs-geschichtlicher Versuch. Bd. 1–2. Berlin, 1903; *Ilvonen E.* Parodies de thémes pieux dans la poésie française du moyen âge. Helsingfors, 1914 (конспекты четырех перечисленных книг записаны в указанной последовательности, непрерывно, в шести пронумерованных ученических тетрадях, рукою М.М.Б.; на обложке первой из которых им же надписано:

«Флегель
Шнеганс
Рейх
Ильвонен»);

---

[24] *Lefranc A.* L'œuvre de Rabelais d'après les recherches les plus récentes // Neophilologus. 18 (1933). S. 81–92.

[25] Rabelais und die Renaissance. Eine Einleitung. Von August Buck // Rabelais. Hgg. von August Buck / Wege der Forschung. Bd. CCLXXXIV. Darmstadt, 1973. S. 4.

Lehmann P. Die Parodie im Mittelalter. München, 1922; *Sainéan L.* L'influence et la réputation de Rabelais (Interpretes, lecteurs et imitateurs). Paris, 1930 (конспекты двух указанных книг записаны в семи ученических тетрадях непрерывно, на обложке первой из них рукою М.М.Б. помечено:

«Леман
Сенеан»);

Sainéan L. La langue de Rabelais. V. I–II. Paris, 1922–1923 (конспект книги записан в шести пронумерованных ученических тетрадях, на обложке первой рукою М.М.Б. отмечено:

«Язык Рабле
(Сенеан „La langue de Rabelais")»;

Misch G. Geschichte der Autobiographie. Bd. 1–2. Leipzig-Berlin, 1907 (конспект сделан рукою М.М.Б. в четырех пронумерованных тетрадях, на обложке первой помечено:

«Миш»);

Dieterich A. Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele. Leipzig, 1897; *Лукиан.* Соч. Т. 1. / Пер. под ред. Ф. Ф. Зелинского и Б. Л. Богаевского. М., 1915; *Driesen O.* Der Ursprung des Harlekin. Ein Kulturgeschichtliches Problem. München–Weimar, 1904; *Гиппократ.* Избранные книги. Пер. с греч. В. И. Руднева / Ред. и вступит. ст. В. П. Карпова. М., 1936 (конспекты указанных сочинений записаны в пронумерованных ученических тетрадях, на обложке первой из которых рукою М.М.Б. надписано:

«Дитерих.
Филострат.
Лукиан.
Дризен.
Гиппократ.
Гете.»);

Cassirer E. Individuum und Kosmos in der Philisophie der Renaissance. Leipzig, 1927; *Cassirer E.* Philosophie der symbolischen Formen. II Teil: Das mythische Denken. Leipzig, 1925; *Веселовский А. Н.* Раблэ и его роман (Опыт генетического объяснения) // *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1939; *Burdach K.* Reformation, Renaissance, Humanismus. Berlin, 1918; *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936; *Lote G.* La vie et l'œuvre de François Rabelais. Paris, 1938. Последний из перечисленных конспектов хранится в одном массиве с рукописью *Р-1940* (ОР РГБ, ф. 527, картон 24, е. х. 27; текст записан на

несброшюрованных тетрадных листах в линейку, вложенных в обложку ученической тетради, выпущенной Ленгорлитом 23 / XI 1938 г. В правом верхнем углу лицевой стороны обложки рукой архивиста поставлена цифра «1»: тетрадь входит в одну единицу хранения с фрагментами рукописи *Р-1940*, тетрадями третьей и седьмой, и понумерована с ними вместе) и интересен тем, что наглядно показывает, как М.М.Б. работал с источниками в пору создания второй своей книги. Записи представляют собой перемежающийся собственными размышлениями М.М.Б. конспект-пересказ по-русски книги Лота. В ряде случаев, когда пересказ близок к буквальному переводу, — в скобках проставлены страницы источника.

Несколько фрагментов с незначительными изменениями вошли в *Р-1940* и сохранились в *ТФР* — они помечены знаком вставки с указанием страницы рукописи, тот же знак повторен и в соответствующих местах рукописи. Всего таких фрагментов пять:

1) об «индийских чудесах»:

конспект	***Р-1940 (с. 345–349; ср.: ТФР, с. 373–377)***
Об источниках средневековой фантастики. Первым собравшим все рассказы о чудесах Индии был живущий в Персии грек — Ктесиас Книдский, врач короля Артаксеркса (в IV в. до н. э.). Он собрал все рассказы о сокровищах, о чудесной флоре и фауне, о необычном телосложении некоторых обитателей Индии, о чудесных животных. Произведение Ктесиаса до нас не дошло, но оно было использовано Лукианом в его «Истинных историях», Плинием, Исидором Севильским и др. Во II веке нашей эры в Александрии возник «Physiologus», также до нас не дошедший. Это — естественная история, смешанная с легендами и чудесами. Здесь описываются минералы, растения	Одна из самых важных групп источников гротескно-телесных образов — цикл легенд и литературных памятников, связанных с так называемыми «индийскими чудесами». Образы индийских чудес оказали определяющее влияние на всю средневековую фантастику; влияние их — прямое и косвенное — мы находим и в романе Рабле. Проследим вкратце историю традиции «индийских чудес». Первым собравшим все рассказы о чудесах Индии был живущий в Персии грек — Ктесиас Книдский, врач короля Артаксеркса. Он жил в IV в. до н. э. Он собрал все рассказы о сокровищах, о чудесной флоре и фауне, о необычайном телосложении обитателей Индии. Произведение Ктесиаса до нас не дошло, но оно было использовано Лукианом

и животные. «Физиолог» был широко использован в императорскую эпоху, в частности, Исидором Севильским, который послужил основным источником для средневековых «бестиариев».

Сводка всего этого легендарного материала была произведена в III в. н. э. Псевдо-Каллисфеном. Существуют две латинских версии Псевдо-Каллисфена. Одна Юлиуса Валериуса около 300 г. и другая под названием «Historia de praeliis Alexandri magni» X века. В дальнейшем эти сведенные Псевдо-Каллисфеном легенды входят в «De imagine mundi» Honoré d'Autun (первая половина XII в.) в «Mapemonde» Pierre'a (1217 г.), в «Livres dou tresor» Брюнетто Латини (середнна XIII века) и позже в «Image du monde» Gautier de Metz.

Эти легенды далее проникают в рассказы о действительных и вымышленных путешествиях: к Марко Поло, Odoric de Pordenone, Hayton, Ricold de Montcroix и медику Jean de Mandeville. В XIV веке все эти путешествия были объединены в сводном манускрипте под заголовком «Merveilles du Monde». Здесь имеются интересные миниатюры, изображающие гротескные образы людей. Они также были собраны в «Speculum historiale» Vincent de Beauvais: произведение это существует во множестве списков и в 1473 г. оно было отпечатано в Страсбурге. Локализация «чудес» в различных путешествиях то шире, то уже. Мандевиль

(в его «Истинных историях»), Плинием, Исидором Севильским и другими.

Во II в. н. э. в Александрии возник «Physiologus», также до нас не дошедший. «Физиолог» — естественная история, смешанная с легендами и чудесами. Здесь описываются минералы, растения и животные. «Царства природы» здесь часто смешиваются самым гротескным образом. «Физиолог» был широко использован в последующем, в частности, Исидором Севильским, который послужил основным источником для средневековых «Бестиариев».

Сводка всего этого легендарного материала была произведена в III веке н. э. псевдо-Каллисфеном. Существуют две латинских версии псевдо-Каллисфена: одна Юлиуса Валериуса, составленная около 300 г., и другая, под названием «Historia de praeliis Alexandri magni», составленная в X в. В дальнейшем сводка каллисфеновских легенд входит в «De imagine mundi» (d')Honoré d'Autun (первая половина XII в.), в «Mapemonde» Pierre'a (1217), в «Livres dou tresor» Брюнетто Латини (середина XIII в.) и, наконец, — в последующем «Image du monde» Gautier de Metz'a.

Названные космографические работы средневековья были глубоко проникнуты гротескной концепцией тела, унаследованной в основном у каллисфеновской сводки «индийских чудес».

Легенды об индийских чудесах проникают, далее, в рассказы о путешествиях, как действительных (например, Марко Поло), так и вымышленных (например, в чрезвычайно популярную

локализует страны чудес не только в Азии, но и в Эфиопии и в долине Нила, но большинство придерживается псевдо-Каллисфеновской локализации в Индии и ⟨на⟩ окружающих островах.

Наконец, чудеса эти проникают в поэму, написанную александрийским стихом — «Li romans d'Alexandre».

(Так складывается и распространяется восточная фантастика средних веков. Она определила и мотивы многочисленных миниатюр, иллюстрирующих рукописи, а также и скульптурные изображения в соборах.

Таков один из важнейших источников *гротеска*).

Таковы прямые отражения легенд об индийских чудесах в средневековой «космографической» литературе (в самом широком смысле).

Какой характер носят все эти индийские чудеса? Легенды рассказывали о сказочных богатствах — мраморе, золоте, драгоценных камнях, об исключительной природе, о чудесах чисто фантастического порядка: дьяволы, играющее пламя, магическая трава, зачарованный лес, населенный прекрасными девушками, весною выходящими на землю и отдающимися воинам Александра, знаменитый источник юности. Множество демонов, появляющихся в лесах и глубоких долинах Индии, заставляло предполагать, что в некоторых местах здесь скрыты *отверстия*, ведущие в ад. Средневековье было также уверено, что именно здесь,

книгу Жана де Мандевиля). В XIV в. все эти путешествия были объединены в сводном манускрипте под заголовком: «Merveilles du Monde». В этом манускрипте имеются интересные миниатюры, изображающие типично гротескные образы людей. Эти легенды были также собраны в новое время в «Speculum historiale» Vincent de Beauvais: произведение это существует во множестве списков⟨,⟩ и в 1473 г. оно было отпечатано в Страсбурге. Наконец, индийские чудеса проникают в поэму, написанную александрийским стихом⟨,⟩ — «Li romans d'Alexandre».

Так складывается и распространяется восточная фантастика средних веков. Она определила мотивы многочисленных миниатюр, иллюстрирующих рукописи, а также и скульптурные изображения в церквах и соборах.

Какой характер носят все эти индийские чудеса? Легенды рассказывали о сказочных богатствах, об исключительной природе Индии, а также и о чудесах чисто фантастического порядка: о дьяволах, изрыгающих пламя, магических травах, о зачарованном лесе, об источнике юности. Большое место занимает описание животных. Рядом с реальными (слон, лев, пантера и др.) подробно описываются и фантастические — драконы, гарпии, ликорны, фениксы и др. Так, Мандевиль подробно описывает грифона, Брунетто Латини — дракона. Между прочим, в XV в. в Sainte-Chapelle показывали чудеса, привезенные с востока: чучело крокодила, яйца страуса, рога ликорна, ногу грифона, убитого Готфридом Бульонским.

в Индии, находился земной рай, т. е. место первоначального пребывания Адама и Евы: его помещали в трех днях пути от фонтана юности. В «Iter ad Paradisum» рассказывается, что Александр видел здесь замкнутую со всех сторон наглухо «обитель праведных», где они обитают до Страшного суда. Большое место занимает описание животных. Рядом с реальными (слон, лев, пантера, гиппопотам, гиена) подробно описываются фантастический дракон, гарпия, ликорн, феникс и др. Так, Мандевиль подробно описывает грифона, Брюнетто Латини — дракона. Между прочим, в XV в. в Sainte-Chapelle показывали чудеса, привезенные с востока: чучело крокодила, яйца страуса, *рога ликорна*, *ногу грифона*, убитого Готфридом Бульонским.

Но особо важное значение для нас имеет описание невиданных человеческих существ. Существа эти носят чисто гротескный характер. Некоторые из них наполовину являются животными, например, *гиппоподы*, ноги которых снабжены копытами, *сирены*, *циноцефалы*, лающие вместо того, чтобы говорить, *сатиры*, *оноцентавры* и др. Дается, следовательно, целая галерея образов смешанного тела. Есть здесь и великаны и карлики и пигмеи. Есть, наконец, люди, наделенные разнообразными уродствами: *сциоподы*, имеющие одну ногу, *леуманы*, лишенные головы, с

Но особо важное значение имеет для нас описание невиданных человеческих существ. Существа эти носят чисто гротескный характер. Некоторые из них наполовину являются животными, например, гиппоподы, ноги которых снабжены копытами, сирены, циноцефалы, лающие вместо того, чтобы говорить, сатиры, оноцентавры и др. Дается, следовательно, целая галерея образов *смешанного тела*. Есть здесь, конечно, и великаны, и карлики, и пигмеи. Есть, наконец, люди, наделенные разнообразными уродствами: сциоподы, имеющие одну ногу, леуманы, лишенные головы, с лицом на груди; есть люди с одним глазом на лбу, есть и с глазами на плечах, с глазами на спине, есть шестирукие люди, есть такие, которые едят с помощью носа и т. п. Все это — необузданное гротескное *анатомическое фантазирование*, столь излюбленное в средние века.

Такое анатомическое фантазирование, такую свободную игру телом и его органами любил и Рабле: достаточно вспомнить его пигмеев, рожденных из газов Пантагрюэля, у которых сердце расположено недалеко от заднего прохода, чудовищных детей Антифизис, знаменитое описание Каремпренана и т. п. Во всех этих образах проявляется тот же характер анатомического фантазирования.

Очень важная особенность легенд о чудесах Индии — их существенная связь с мотивом преисподней. Множество демонов, появляющихся в лесах и долинах Индии, заставляло

лицом на груди; есть люди с одним глазом на лбу, есть с глазами на плечах, с глазами на спине, есть шестирукие, есть такие, которые едят с помощью носа и т. п. Все это — необузданнейшее гротескное анатомическое фантазирование, столь излюбленное в средние века.

Такое анатомические фантазирование, свободная игра телом и его органами, любит и Рабле: достаточно вспомнить его пигмеев, рожденных из газов Пантагрюэля, у которых сердце расположено недалеко от заднего прохода, чудовищных детей Антифизис, знаменитое описание внешних и внутренних органов Карempренана. Здесь тот же тип гротескной анатомистики. (121).

Легенда о пресвитере Иоанне пользуется громадным распространением с XII века, когда появилось апокрифнческое письмо его к греческому императору Мануилу Комнену (О нем упоминает Рютбёф в «Dit de l'Erberie»). Одни локализовали его царство в Марокко, другие в Китае, третьи в Эфиопии, но большинство (в том числе и Рабле) — в Индии. В его письме указывается, что река Physon, истекающая из земного рая, протекает через его царство. В подвластных ему странах протекают также реки из меда и молока. Но кроме восточной страны чудес (преимущественно Индии) средние века знали и северо-западную страну чудес, расположенную на широте Ирландии. Именно в этом предполагать, что в некоторых местах здесь скрыты отверстия, ведущие в ад. Средневековье было также уверено, что именно здесь(,) в Индии(,) находился земной рай, т. е. место первоначального пребывания Адама и Евы: его помещали в трех днях пути от фонтана юности. В «Iter ad Paradisum» рассказывается, что Александр Македонский видел в Индии замкнутую со всех сторон наглухо «обитель праведных», где они будут обитать до страшного суда. В легендах о пресвитере Иоанне и его царстве (оно локализовалось в Индии) также рассказывается о путях в преисподнюю и в земной рай. Через царство пресвитера Иоанна протекала река Physon, истекающая из земного рая. Наличие путей и отверстий (trous), ведущих в ад или в земной рай, создает совершенно особый характер пространства этих чудесных стран. Это связано с общей особенностью художественно-идеологического восприятия и осмысления пространства в средние века. Пространство построено как гротескное тело: оно состоит из высот и провалов. Глухая плоскость земли все время разбивается стремлением в верх или в низ — в земные глубины, в преисподнюю. В этих отверстиях и глубинах, как во рту Пантагрюэля, предполагают существование другого мира. Странствуя по земле, искали ворот или дверей, ведущих в другие миры. Классическое выражение таких странствий — замечательное «Путешествие святого Брендана», о котором мы будем говорить в следующей главе. В народных легендах

направленни ищет страну чудес и Пантагрюэль. Эти северо-западные кельтские чудеса имеют свою традицию. Уже у Лукиана в его «Истинных историях» имеются элементы северо-западного мира чудес (изображение морских чудес на запад от «Геркулесовых столбов»). В поэме IV в. н. э. «Аргонавтикн» изображается путешествие в страну макробов, по гиперборейскому морю. Но здесь эта кельтская струя смешивается с элементами из Ктесиаса. В средние века все эти моменты жили, обогащенные новыми, неизвестнымн древним, народными легендами. На Рабле преобладающее влияние оказывает не Лукиан, а именно эта средневековая (кельтская) традиция. Уже в «Image du Monde» Gautier de Metz говорится об островах, расположенных к северо-западу от Гиберни ⟨Hibernie⟩, на каждом из которых есть какне-нибудь чудеса.	это земное пространство, состоящее из высот и провалов («дыр»), в большей или меньшей степени отелеснивалось. Все это создавало специфический характер средневековой топографии, о которой мы упоминали, и особое представление о космосе. К этим вопросам мы еще обратимся в следующей главе. Круг легенд об индийских чудесах пользовался исключительною популярностью в средние века. Кроме названной нами космографической литературы в широком смысле (включая и литературу путешествнй), он оказал громадное влияние и на все литературное творчество средних веков. Более того, индийские чудеса нашли могучее отражение и в изобразительных искусствах: они определили мотивы многочисленных миниатюр, иллюстрирующих рукописи, стенных и скульптурных изображсний в соборах и церквах. Таким образом, благодаря индийским чудесам, гротескное тело было привычным для воображения н для глаза средневекового человека. И в литературе и в изобразительных искусствах он повсюду встречал смешанное тело, встречал причудливейшее анатомическое фантазирование, свободную игру членами человеческого тела и его внутренними органами. Нарушение всех границ между телом и миром было для него также привычным. Индийские чудеса, таким образом, очень важный источник гротескной концепции тела. Нужно сказать, что в эпоху Рабле легенды эти были еще живы и возбуждали всеобщий интерес. Они нашли свое позднее выражение в

	«Liber cronicarum», изданной в Нюрнберге в 1493 г., и в «Merveilles de l'Inde» Jehan Wauquelin'a. В последней главе «Пантагрюэля» Рабле, набрасывая дальнейший план своего романа, намечает эпизод путешествия своего героя в страну пресвитера Иоанна, т. е. в Индию; за этим должен был непосредственно следовать эпизод разгрома преисподней, вход в которую и находился, очевидно, в стране пресвитера Иоанна. Таким образом, в самом первоначальном замысле романа индийским чудесам предназначалась значительная роль. Особенно велико, конечно, прямое и косвенное влияние легенд об индийских чудесах на гротескную анатомическую фантастику Рабле.

2) о «легендарных чудесах Ирландского моря»:

конспект	*Р-1940 (с. 413–414;* ср.: *ТФР, с. 433–434)*
Св. Брендан с семнадцатью монахами своего монастыря отправился на поиски рая из Ирландии в северо-западном направлении, поднимаясь к полярным областям (паруса у него косматые из воловьих шкур) (маршрут Пантагрюэля). Путешествие длилось семь лет. Он следовал от острова к острову, открывая все новые и новые чудеса. На одном жили белые барашки величиною с оленя; на другом на громадных деревьях с красной листвой жили белые птицы, певшие славы богу; на другом острове царило глубокое молчание и лампады	Св. Брендан с 17-ью монахами своего монастыря отправился из Ирландии на поиски рая в северо-западном направленни, поднимаясь к полярным областям (маршрут Пантагрюэля). Путешествие длилось семь лет. Св. Брендан следовал от острова к острову (как и Пантагрюэль), открывая все новые и новые чудеса. На одном из островов жили белые бараны величиною с оленя; на другом на громадных деревьях с красной листвой жили белые птицы, певшие славы богу; на другом острове царило глубочайшее молчание, и лампады здесь загорались

здесь загораются сами в час богослужения (старик на этом острове молчания чрезвычайно напоминает старого Макреона у Рабле). Праздник пасхи путешественникам приходится справлять на спине а к у л ы. (У Рабле эпизод с физитером). Они присутствуют при бое между драконом и грифоном, видят морскую змею и других морских чудовищ. Они преодолевают все опасности, благодаря своему благочестию. Они видят роскошный алтарь, подымающийся из океана на сапфировой колонне. Они проходят мимо о т в е р с т и я в а д, откуда подымается пламя. Поблизости от этой адовой пасти они находят Иуду на узкой скале, вокруг которой бушуют волны. Здесь Иуда отдыхает в дни праздника от адских мук. Наконец, они достигают дверей р а я, окруженного стенами из драгоценного камня: здесь сверкают топазы, аметисты, янтарь, оникс. Посланец бога позволяет им посетить рай. Здесь они видят роскошные луга, цветы, деревья, полные плодов; повсюду разлиты ароматы, леса наполнены ручными животными; реки з д е с ь и з м о л о к а, а роса здесь м е д о в а я; здесь нет ни жары, ни холода, ни голода, ни печали. Такова эта легенда в обработке Бенуа.	сами в час богослужения (старик на этом «острове молчания» чрезвычайно напоминает старого Макреона у Рабле). Праздник пасхи путешественникам приходится справлять на спине акулы (у Рабле есть эпизод с «физитером», т. е. с китом). Они присутствуют при бое между драконом и грифоном, видят морскую змею и других морских чудовищ. Они преодолевают все опасности, благодаря своему благочестию. Они видят роскошный алтарь, подымающийся из океана на сапфировой колонне. Они проходят мимо отверстия в ад, откуда поднимается пламя. Поблизости от этой адовой пасти они находят Иуду на узкой скале, вокруг которой бушуют волны. Здесь Иуда отдыхает в дни праздника от адских мук. Наконец, они достигают дверей рая, окруженного стенами из драгоценного камня: здесь сверкают топазы, аметисты, янтарь, оникс. Посланец бога позволяет им посетить рай. Здесь они находят роскошные луга, цветы, деревья, полные плодов; повсюду разлиты ароматы, леса наполнены ласковыми ручными животными; здесь текут реки из молока, а роса падает медовая; здесь нет ни жары, ни холода, ни голода, ни печали. Такова легенда о св. Брендане в обработке Бенуа.

3) о поэме «Bataille de Karesme et de Charnage» как источнике Рабле:

конспект	***Р-1940 (с. 293-294***; ср.: ***ТФР, с. 324)***
La Dispute des Gras et des Maigres — тема, которая трактовалась	Пиршественные образы играют ведущую роль и в разработке по-

очень часто и различнейшим образом.* Эту тему развивает и Рабле как в перечислении постных и жирных блюд гастроляторов, так и в эпизоде колбасной войны. Источником Рабле послужила поэма конца XIII века — «Bataille de Karesme et de Charnage». (В конце XV века эта поэма была уже использована Molinet в его «Débat du Poisson et du la Chair»). В поэме XIII века изображается борьба двух великих властителей: один воплощает воздержание, другой — скоромную пищу. Изображается армня «Charnage», состоящая из сосисок, колбас и пр.; фигурирует, как участник битвы, свежий сыр, масло, сливки и т. п. * Она была еще совершенно жива и в XVI веке, о чем свидетельствуют картины художника Pierre Breughel l'Ancieu; два эстампа «La cuisinne grasse» и «La cuisinne maigre»; этюд «Combat entre les Gras et les Maigres», и, наконец, «Tournoi entre Carême et Carnaval»; все эти произведения выполнены художником около 1560 г.	пулярнейшей в средние века темы «спора поста с масленицей» (La Dispute des Gras et des Maigres). Тема эта трактовалась очень часто и различнейшим образом.* Эту тему развивает и Рабле в своем перечислении постных и скоромных («жирных») блюд, подносимых гастролятрами своему богу, и в эпизоде колбасной войны. Источником Рабле послужила поэма конца XIII в. — «Bataille de Karesme et de Charnage» (в конце XV в. эта поэма была уже использована Molinet в его «Débats du Poisson et de la Chair»). В поэме XIII в. изображается борьба двух великих властителей: один воплощает воздержание, другой — скоромную пищу. Изображается армия «Charnage», состоящая из сосисок, колбас и т. п.; фигурируют, как участники битвы, свежие сыры, масло, сливки и т. д. * Она была еще совершенно жива и в XVI в., о чем свидетельствуют картины художника Питера Брейгеля Старшего: два эстампа — «La cuisinne grasse» и «La cuisine maigre», этюд «Combat entre les Gras et les Maigres» и, наконец, «Tournoi entre Carême et Carnaval»; все эти произведения выполнены художником около 1560 г.

4) об античных источниках изображения преисподней у Рабле:

конспект	*Р-1940 (с. 395, 397;* ср.: *ТФР, с. 419, 421)*
XI песнь «Одиссеи», «Федр», «Федон», «Гордиас» и «Государство» Платона, «Сон Сципиона»	Но сначала несколько слов об античных источниках. Вот античные произведения, дающие образы

Цицерона, «Энеида» Вергилия и, наконец, ряд произведений Лукиана (главное из них «Менипп, или Некиомастия»). Средневековая же традиция определяется непосредственно не этими, а другими произведениями.

Во главе этой традиции нужно поставить так называемый «Апокалипсис Петра». Произведение это составлено одним человеком, в конце I или в начале II века нашей эры и является в сущности сводкою античных представлений о загробном мире, развитых в выше названных произведениях, — но образы и представления эти приспособлены здесь к христианскому вероучению. Произведение это долгое время считалось потерянным, пока не было найдено в 1886 г. в одном египетском погребении. Этот трактат («Апокалипсис Петра») определил «Visio Pauli», составленную в IV в. н. э. Существовал ряд дополненных и расширенных латинских версий этой «Visio». Между прочим она легла в основу и одной французской поэмы XIII в., открытой и опубликованной Ozanam. Но главное значение «Visio Pauli» заключается в том, что ее влияние определило громадный поток средневековых ирландских легенд об аде и о рае. Эти ирландские легенды сыграли громадную роль в истории средневековой литературы и средневековой картины мира.

преисподней: XI песнь «Одиссеи», «Федр», «Федон», «Гордиас» и «Государство» Платона, «Сон Сципиона» Цицерона, «Энеида» Вергилия и, наконец, ряд произведений Лукиана (главное из них «Менипп, или Загробное царство»).

Рабле знал все эти произведения, но о сколько-нибудь существенном влиянии их, за исключением Лукиана, говорить не приходится. Однако и влияние Лукиана обычно сильно преувеличивается. На самом же деле сходство между «Мениппом, или Путешествием в загробное царство» и разобранным нами эпизодом ограничивается чисто внешними чертами.

⟨...⟩

Во главе средневековой традиции изображения преисподней нужно поставить так называемый «Апокалипсис Петра». Это произведение было составлено одним греком в конце I или в начале II в. н. э.; это — сводка античных представлений о загробном мире, но приспособленная к христианскому вероучению. Самое произведение это не было доступно средневековью*, но оно определило «Visio Pauli» («Видение Павла»), составленное в IV в. Различные редакции этой «Visio» были очень распространены в средние века и оказали существенное влияние на могучий поток ирландских легенд об аде и рае, сыгравших громадную роль в истории средневековой литературы.

* Оно впервые было найдено в одном египетском погребении в 1886 г.

5) об ирландских легендах о преисподней как источниках Рабле:

конспект	***Р-1940*** ***(с. 397–400;*** **ср.:** ***ТФР, с. 421–424)***
Около середины XII в. цистерцианский монах Henri de Saltrey изобразил спуск в чистилище кавалера O w e n в своем «Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii». Около этого времени была написана и знаменитая «Visio Tungdali». Тунгдаль после своей смерти совершил то же путешествие, но потом вернулся в мир живых, чтобы рассказать людям о тех ужасных зрелищах, которым он был свидетель. Эти легенды возбуждали необычайный интерес и вызвали к жизни целый ряд произведений: «L'Espurgatoire de Saint Patrice» Marie de France; «De contemptu mundi» папы Иннокентия III; «Dialogues de Saint Grégoire»; «Божественная комедия» Данте; «Salut d'Enfer» анонимного поэта; «Songe d'Enfer» Raoul de Houdenc и др.	Около середины XII в. монах Henry de Saltrey изобразил спуск в чистилище кавалера Owen'а в своем «Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii». Около этого времени была написана и знаменитая «Visio Tungdali». Тунгдал после своей смерти совершил путешествие в преисподнюю, но затем вернулся в мир живых, чтобы рассказать людям о тех ужасных зрелищах, которым он был свидетелем. Эти легенды возбуждали необычайный интерес и вызвали к жизни целый ряд произведений: «Espurgatoire de Saint Patrice» Marie de France; «De contemptu mundi» папы Иннокентия III; «Диалоги св. Григория»; «Божественная комедия» Данте; «Salut d'Enfer» анонимного поэта; «Songe d'Enfer» Raoul de Houdenc'а и др.
Образы загробных видений, заимствованные из «Visio Pauli», переработанные и обогащенные кельтской фантастикой, необычайно разрослись и детализировались. Особенно резко усилились гротескные образы тела. Увеличивалось количество грехов и способов покаяния (с 7 до 9 и даже больше). В построении самих образов загробных мук, без труда можно прощупать логику ругательств-брани, логику телесно-топографических отрицаний и уничтожений. Эти образы мук часто организованы как реализация метафор, заключенных в ругательствах	Образы загробных видений, заимствованные из «Visio Pauli», переработанные и обогащенные могучей кельтской фантастикой, необычайно разрослись и детализовались. Особенно резко усилились г р о т е с к н ы е о б р а з ы т е л а. Увеличилось и количество грехов и способов наказания (с семи до девяти и даже больше). В п о с т р о е н и и с а м ы х о б р а з о в з а г р о б н ы х м у к б е з т р у д а м о ж н о п р о щ у п а т ь с п е ц и ф и ч е с к у ю л о г и к у р у г а т е л ь с т в, п р о к л я т и й и б р а н и, л о г и к у т е л е с н о - т о п о г р а ф и ч е с к и х

и проклятиях. Тело терзаемых грешников дается в гротескном аспекте. Повсюду явственно выступает и связь с пожиранием; некоторых грешников жарят на вертеле, других заставляют пить растопленные металлы. Уже в «Visio Tungdali» Люцифер изображен прикованным цепями к раскаленной решетке очага, на которой он поджаривается, при этом он сам *пожирает* грешников. Существовал особый круг легенд о преисподней, связанных с образом Лазаря. Согласно одной древней легенде, Лазарь во *время пира* Христа у Симона Прокаженного рассказал о виденных им тайнах загробного мира. Существовала проповедь псевдо-Августина, в которой подчеркивалось исключительное положение Лазаря, как единственного из живых видевшего загробные тайны. И в этой проповеди Лазарь рассказывает о загробных тайнах *во время пира* присутствующим гостям. В XII в. теолог Pierre Comestor в своей «Historia scolastica» также выдвигает это свидетельство Лазаря. Эта работа Коместора была переведена на французский язык и издана в год рождения Рабле (1494). К концу XV в. эта роль Лазаря приобретает особое значение. Он ⟨Лазарь⟩ проникает в мистерии. На авторитет Лазаря опирается Antoine Vérard в своем «Traité des peines de l'Enfer» (1492). Особой популярности *пиршественного рассказа* Лазаря содействовало то, что он был включен, под названием «Récit de Lazare» в «Almanach des	*отрицаний и снижений*. Эти образы мук часто организованы, как *реализация метафор*, заключенных в *ругательствах и проклятиях*. Тело терзаемых грешников дается в гротескном аспекте. Очень часто выступает явственно связь с *пожиранием*; некоторых грешников *жарят на вертеле*, других заставляют пить растопленные металлы. Уже в «Visio Tungdali» Люцифер изображен прикованным цепями к раскаленной решетке *очага*, на котором он *поджаривается*; при этом сам он *пожирает* грешников. Существовал особый круг легенд о преисподней, связанных с образом Лазаря. Согласно одной древней легенде, Лазарь во время *пира* Христа у Симона Прокаженного рассказал о виденных им тайнах загробного мира. Существовала проповедь псевдо-Августина, в которой подчеркивалось исключительное положение Лазаря, как единственного из живых, видевшего загробные тайны. И в этой проповеди Лазарь рассказывает о своих загробных видениях во время *пира*. В XII в. теолог Pierre Comestor в своей «Historia scolastica» также выдвигает это свидетельство Лазаря. Работа Коместора была переведена на французский язык и издана в год рождения Рабле (1494 г.). В конце XV в. эта роль Лазаря приобретает особое значение и фигура Лазаря проникает в мистерии. На авторитет Лазаря опирается и Antoine Vérard в своем «Traité des peines de l'Enfer» (1492 г.).

Bergiers», а начиная с 1493 года⟨,⟩ и во все издания популярнейшего «Grand Compost et Kalendrier des Bergiers» Guyot Marchant. Этот знаменитый календарь издавал в Лионе Claude Nourry, с которым Рабле, как известно, был тесно связан.

Все эти легенды о загробном царстве, включавшие в себя существенные гротескно-телесные элементы и пиршественные образы, определили тематику и образность дьяблерий, где именно эти элементы, связанные с материально-телесным низом, получили преимущественное развитие. В дьяблериях резко усилился и смеховой, комический аспект гротескных образов преисподней.*

Эпизод дьяблерии, поставленной Виллоном, о гибели Тапеку, по-видимому, не связан ни с каким реальным событием. Основные элементы этого эпизода мы находим в одном из «Colloqua» Эразма под заголовком «Exorcismus, sive Spectrum» (действие здесь разыгрывается в Англии) и в седьмой «Repues franches» (приписывается Виллону).

Эпизод посещения загробного царства Эпистемоном существенно

* Эти гротескно-комические элементы были в зачатке даны уже в «Visio Tungdali»: именно их оттенил Jérôme Bosch в одном из панно своих «Délices terrestres» на мотив Тунгдаля в Эскуриале, выполненном около 1500 г. В соборе в Бурже имеются фрески, относящиеся к XIII в., где в изображении загробной жизни также выдвинуты гротескно-комические элементы. (135).

Особой популярности пиршественного рассказа Лазаря содействовало то, что он был включен, под названием «Récit de Lazare» в «Almanach des Bergiers», а начиная с 1493 г.⟨,⟩ и во все издания популярнейшего «Grand Compost et Kalendrier des Bergiers» Guyot Marchant. Этот знаменитый календарь издавал в Лионе Claude Nourry, с которым Рабле, как известно, был в последующем весьма тесно связан.

Все эти легенды о загробном царстве, включавшие в себя существенные г р о т е с к н о - т е л е с н ы е м о м е н т ы и п и р ш е с т в е н н ы е о б р а з ы, определили тематику и образность дьяблерий, где именно эти моменты, связанные с материально-телесным низом, получили преимущественное развитие. В дьяблериях резко усилился и смеховой, комический аспект гротескных образов преисподней.*

Какое влияние оказали эти легенды и связанные с ними произведения на раблезианский образ преисподней?

* Эти гротескно-комические элементы были, как мы сказали, в зачатке даны уже в «Visio Tungdali»; они оказали влияние и на изобразительное искусство, например, художник Иероним Босх в одном из панно своих «Délices terrestres» (в Эскуриале) на мотивы Тунгдала, выполненном около 1500 г., подчеркнул именно гротескные моменты «Видения» (пожирание грешников Люцифером, прикованным к решетке очага). В соборе в Бурже имеются фрески XIII в., где в изображении загробной жизни также выдвинуты гротескно-комические моменты.

связан с образом Лазаря. Этот эпизод, во-первых, как мы уже указывали, является пародией на евангельское чудо воскрешения Лазаря, во-вторых, он явно связан с разобранным традиционным легендарным образом Лазаря, рассказывающего на пиру свои загробные видения. Существенным источником Рабле были также две поэмы: «Salut d'Enfer» неизвестного автора и «Songe d'Enfer» Raoul de Houdenc. В обеих поэмах авторы изображают свое посещение Вельзевула и свое участие в п и р е д ь я в о л о в. Здесь дается уже довольно подробно развитая гастрономия и кулинария грешников. Так, герою «Salut d'Enfer» сервируют щи, сваренные на ростовщике (pot-au-feu), жаркое из фальшивомонетчика, адвоката под соусом и т. п. Raoul de Houdenc дает еще более подробное описание адской кулинарии. (136). Обоим поэтам в аду оказывается, как и Эпистемону, весьма учтивый прием, и, как и он, они запросто беседуют с Вельзевулом (что служит доказательством, по Lote, прямого влияния этих произведений на Рабле; 137). В образах преисподней в изображении Рабле на первый план выдвинуты два момента: во-первых, пожирание грешников и другие пиршественные образы (пир в преисподней самого Эпистемона, продажа съестных продуктов, пирушка Эпиктета, завершающий эпизод пир Пантагрюэля и его спутников); во-вторых, карнавальный характер мира преисподней.	В изображении преисподней у Рабле, как мы видели, на первый план выдвинуты два момента: во-первых, п и р ш е с т в е н н ы е о б р а з ы (пир обрамляет рассказ Эпистемона, сам он пирует в преисподней, пир философов, продажа в загробном царстве съестных продуктов); во-вторых — п о с л е д о в а т е л ь н ы й к а р н а в а л ь н ы й х а р а к т е р п р е и с п о д н е й. Первый момент наличен в названных нами легендах и произведениях средневековья. Уже в «Видении Тунгдала» (XII в.) Л ю ц и ф е р п о ж и р а е т г р е ш н и к о в, п р и ч е м с а м о н н е п р е р ы в н о п о д ж а р и в а е т с я н а о г р о м н о й р е ш е т к е о ч а г а, к которой он прикован цепями. Так Люцифера изображали иногда и на мистерийной сцене. У Рабле мы также встречаем этот образ: в «Пантагрюэле» он упоминает о том, что Люцифер однажды сорвался с цепи, «ибо его страшно мучили колики после того, как он с ъ е л з а з а в т р а к о м ф р и к а с е и з д у ш и к а к о г о - т о с е р ж а н т а». В «Четвертой книге» (гл. XLVI) имеется подробное рассуждение чорта о сравнительных в к у с о в ы х к а ч е с т в а х различных душ: какие из них хороши к завтраку, какие к обеду и в каком именно приготовлении. По(-)видимому, непосредственным источником Рабле были две названные нами поэмы: «Salut d'Enfer» неизвестного автора и «Songe d'Enfer» Raoul de Houdenc'a. В обеих поэмах авторы изображают

Мы видели, что первый момент наличен в разобранной нами средневековой традиции загробных видений. Уже в «Видении Тунгдаля» (XII в.) Люцифер пожирает грешников, причем сам он непрерывно поджаривается на громадной решетке очага. Загробные видения связаны с пиром и в традиции «рассказа Лазаря», где эти видения становятся темой пиршественной беседы. Эти моменты резко усиливаются, притом в своем гротескном аспекте, в двух названных выше поэмах.

Уничтожение дается в образах еды-пожирания. Это — очень существенное телесно-топографическое выражение отрицания, умерщвления, уничтожения. На нем необходимо остановиться.

Отрицаемое, враждебное, осужденное, побежденное вводится в рот («адова пасть»), растерзывается, разгрызается зубами, разжевывается, опускается в желудок (в низ, в чрево), здесь, в низу, оно переваривается, т. е. уничтожается его старое бытие, но оно и возрождается в новой жизни пожравшего, поглотившего его тела; часть его изображается через обратное рту нижнее отверстие в виде кала, порождающего плодородие (и самый акт испражнения подобен рождению). Таким образом, путь уничтожения — чисто телесный путь, идущий сверху в низ в телесную могилу, в телесную преисподнюю; но в этой телесной могиле происходит и возрождение, зачатие и новое рож-

свое посещение Вельзевула и свое участие в пире дьяволов. Уже здесь появляется подробное развитие кулинарии грешников. Так, герою «Salut d'Enfer» сервируют щи, сваренные на ростовщике, жаркое из фальшивомонетчика и соус из адвоката. Raoul de Houdenc дает еще более подробное описание адской кулинарии. Обоим поэтам в аду оказывается, как и Эпистемону, весьма учтивый прием, и оба они, как и Эпистемон, запросто беседуют с Вельзевулом.

Также несомненно и влияние на Рабле круга легенд, связанного с образом Лазаря. Мы уже указывали, что весь эпизод с Эпистемоном является пародией на евангельское чудо воскрешения Лазаря. Рассказ Эпистемона о загробных видениях, как и легендарный рассказ Лазаря, обрамлен пиршественными образами.

дение. Телесное начало вечно растет и обновляется; все, что в нем захоронено, возрождается сызнова. Этот чисто телесный путь пожирания — древнейший образ отрицания и уничтожения. Не-быть, исчезнуть — значит — быть поглощенным, съеденным, проглоченным. Древнейший ответ на вопрос, где находится бывшее, прошлое, умершее, погибшее, уничтоженное, таков: оно находится в животе, в чреве; оно поглощено, чтобы снова родиться. Подчеркнем, что вопрос об уничтожении и смерти носит чисто топографический характер: «где?» — спрашивают о месте (τόπος), ищут локализации. Но этот древний топос неразрывно связан с временем: это место прошлого (ад, преисподняя) и будущего (рай, новая жизнь, возрождение). Этот топос прошлого и будущего, уничтожения и возрождения, является организующим центром индийских и кельтских чудес и чудесных путешествий, этих скитаний в поисках отверстий в земле, адовой пасти и райских ворот.

Но эта телесно-топографическая форма уничтожения и отрицания может быть правильно понята лишь при учете того, что тело не отграничено от мира. Тело мыслится космично, а космос — телесно. Земля, обсемененная, рост растительности и т. п. воспринимались таким же образом. Место, где находится умерший и уничтоженный это одинаково чрево земли или тела; мир пожирает так же, как и его пожирают. При этом совершенно недо-

пустимо думать, что с помощью человечески-телесных образов объясняли различные явления внешнего мира (например, земледельческий процесс), или наоборот. И тело и мир раскрывались и раскрываются одновременно в неразрывной связи друг с другом, и поэтому нельзя сказать, что одно было объясняющим началом для другого. Топография мира и вселенной и телесная топография неразрывно сплетены и в разбираемых нами легендах.	

Все пять фрагментов, как видим, ассимилированы в текст книги без ссылок на исследование Ж. Лота. Но каков их характер? Все они представляют собой изложение литературных и исторических источников, которые иначе, чем из вторых рук, М.М.Б. доступны быть не могли. Однако сопровождающая их интерпретация в подавляющем большинстве случаев оригинальна и принадлежит самому автору «Рабле».

Концепция Лота прокомментирована отдельно, в соответствующих разделах. М.М.Б. характеризует исследование Лота как «последнюю основательную монографию о Рабле» (с. 126), как книгу, содержащую, наравне с исследованием Ж. Платтара, «ценнейший материал и отдельные тончайшие наблюдения» и претендующую на «осторожный — очень осторожный — синтез» целостного облика Рабле (с. 127). Далее он цитирует мнение Лота о раблезианских непристойностях (с. 136), о положении медицины во времена Рабле (с. 364–365), об особой склонности Рабле к кельтской фантастике (с. 413), ссылается на последовательно проводимую Лотом идентификацию Гильома Дю Белле и Пантагрюэля (с. 473), упоминает иллюстративный ряд, подобранный Лотом, гравюру (с. 166) и рисунки философско-гротескного характера, воспроизводящие соответствие частей тела знакам зодиака (с. 367).

Таким образом, везде, где М.М.Б. цитирует исследовательские находки Лота, ссылки присутствуют, но их нет в случае вторичного использования источников, которыми оперирует Лот, то есть ровно в тех случаях, когда сегодняшние правила цитирования предписывают указывать: «*Цит. по*: ...». Заметим, такой же характер имеет позаимствованный без ссылок материал из книги Э. Кассирера «Индивид и космос в философии Ренессанса» (подробнее об этом см. прим.: *т*. 4/2). Однако общей характеристики книги Кассирера, в отличие

от книги Лота, М.М.Б. не дает — именно здесь вступают в силу цензурные причины.

Теперь вернемся непосредственно к списку конспектов. Из приведенного выше и очевидно неполного перечня источников видно, что М.М.Б. пользовался в основном литературой, которая могла быть ему знакома уже в 1920-е гг., до ареста. Новых работ в его поле зрения практически не попадало. Книга Ж. Лота была редким исключением. Отчасти это объясняется общей ситуацией комплектования советских библиотек во второй половине 1930-х гг., когда приток специальной иностранной литературы был значительно ограничен. В большей же степени тем, что самостоятельного доступа к библиотекам и каталогам М.М.Б. не имел. 11 октября 1939 г. он специально просит Б. В. Залесского «навести библиографическую справку о работах о Рабле, вышедших после 1930 г.» (П1: 3).

«Я погибаю без книг...», — писал М.М.Б. летом 1938 ⟨?⟩ г. Б. В. Залесскому. В Саранске М.М.Б. мог пользоваться библиотекой Мордовского государственного педагогического института, в котором служил (один из двух сохранившихся конспектов книги О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» принадлежит саранскому периоду[26]); после переезда в Савелово не стало и этой возможности. В течение всего «савеловского» периода, то есть с зимы 1937/38 гг. до лета 1945 г., когда шла работа над «Рабле», М.М.Б. имел право посещать Ленинскую библиотеку в течение десяти дней — именно на такой срок в ноябре 1940 г. ему был выписан билет для работы над статьей «Сатира» по заказу «Литературной энциклопедии».

Усилиями Б. В. Залесского, И. И. Канаева, М. В. Юдиной книги из Библиотеки им. Ленина в Москве, Библиотеки им. Салтыкова-Щедрина и Библиотеки Академии Наук в Ленинграде и, возможно, библиотеки ИМЛИ (по крайней мере, М.М.Б. осторожно рекомендовал Залесскому обратиться с этой просьбой в Институт мировой литературы — П1: 1) доставка книг была постепенно налажена. В беседе с В. Д. Дувакиным М.М.Б. вспоминал: «В Ленинграде у меня был друг, очень близкий мне, единственный из моих старых друзей, который до сих пор жив. ⟨...⟩ Это профессор Канаев Иван Иванович. ⟨...⟩ Он мне доставал любые книги. Из любого фонда. ⟨...⟩ Притом так: был ящик, ящик, на одной стороне крышки был написан мой адрес, а на другой — адрес

---

[26] Описание помет М.М.Б. в экземпляре книги Фрейденберг см.: *Осовский О. Е.* «Из советских работ большую ценность имеет книга О. Фрейденберг»: бахтинские маргиналии на страницах «Поэтики сюжета и жанра» // Бахтинский сборник. Вып. IV. Саранск, 2000.

Канаева. 〈...〉 Значит, он мне пришлет — я крышку снимал, пользовался книгами, а потом отправлял их назад, перевернув крышку»[27]. Книги из Москвы и обратно передавались, судя по всему, с оказией: «Простите, что до сих пор не вернул Вам книг. 〈...〉 не было оказии» (П1: 39), «Посылаю книгу с опозданием: не было оказии», — писал М.М.Б. Юдиной в мае и августе 1945 г.[28]

Однако получить удавалось далеко не все и то на весьма непродолжительное время. В конспектах конца 1930-х гг. М.М.Б. иногда изменяет обычной своей манере перемежать выписки собственными записями (для их разделения в рукописях нередко используется характерный авторский знак: ——O——), ограничиваясь подробным переписыванием источников. Так, его рукой и рукой его жены Елены Александровны сделаны пространные выписки из пятого тома сочинений Рабле под редакцией А. Лефрана[29] — более доступа к критическому изданию текстов исследуемых романов у М.М.Б. не было.

И все-таки лакуны, вопиющие с точки зрения современных критиков, оставались. Так, в «Рабле» оказалась не учтенной одна из самых ярких раблезистских работ на русском языке — статья В. Ф. Шишмарева «La légende de Gargantua» (1925)[30]. Это обстоятельство стало причиной недоразумения, спровоцировавшего новейших интерпретаторов на далеко идущие выводы о том, почему Шишмарев в 1946 г., будучи директором ИМЛИ, на заседании Ученого совета во время защиты «Рабле» в качестве диссертации, «отстранился от участия в дискуссии»[31]. «„Не-встреча“ двух замечательных русских ученых» представлена в недавней публикации идеологически актуально: Шишмарев охарактеризован как «один из последних представителей той русской

[27] Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996. С. 211.

[28] ОР РГБ, ф. 527, картон 10, д. 41, лл. 20, 21.

[29] Œuvres de François Rabelais / Édition critique publ. par Abel Lefranc, Jacques Boulenger, Henri Clouzot, Paul Delaunay, Paul Dorveaux, Jean Plattard et Lazar Sainéan. Paris: H. et Éd. Champion, éditeurs, Libraires de la Société des Études Rabelaisiennes. Vol. V, 1931.

[30] *Chichmaref V.* La légende de Gargantua // Яфетический сборник. Вып. IV. Л., 1926. С. 166–204. Перепечатано: *ДКХ.* № 27 (1999). С. 140–172. Предисловие В. М. Алпатова, послесловие И. К. Стаф.

[31] Там же. С. 139. Напомним справедливое замечание Н. А. Панькова, сделанное на основании Стенограммы защиты, что Шишмарев только открыл заседание Ученого совета, затем председательствовал В. Я. Кирпотин. «По-видимому, Шишмарев проголосовал заранее и ушел» (*Паньков Н. А.* «От хода этого дела зависит все дальнейшее...»: Защита диссертации М. М. Бахтина как реальное событие, высокая драма и научная комедия // *ДКХ.* № 2–3 (1993). С. 45).

филологической науки, которая существовала в едином европейском пространстве знания», а диссертация Бахтина — как «написанная и защищенная в те годы, когда „советская“ наука уже обрела „собственную гордость“»[32], то есть, по всей видимости, без оглядки на европейское пространство и его последнего представителя.

На самом деле причины «не-встречи» были куда проще и прозаичнее. Во время работы над *Р-1940* М.М.Б. о статье Шишмарева, судя по всему, не знал. В конце 1944 г. о ней, как о работе, написанной для автора «Рабле» «в желательном ⟨...⟩ направлении», сообщил А. А. Смирнов, не указав, впрочем, ни точного названия, ни места публикации: «Вам будет интересно, м. б. узнать, что существует статья В. Ф. Шишмарева об имени „Гаргантюа“ (кажется, ок. 1927 г., где напечатана — не помню и справиться сейчас не могу)...» (П1: 25). Впоследствии М.М.Б. неоднократно и безуспешно будет пытаться получить эту работу. В начале января 1945 г. он пишет Смирнову: «Статья Шишмарева, о котор.⟨ой⟩ я ничего не знаю, меня очень интересует; пишу в Москву, чтобы ее разыскали» (П1: 27).

Более точная библиографическая справка, способная облегчить поиск, появляется в 1948 г., в отзыве М. П. Алексеева на диссертацию М.М.Б.: «В отдельных случаях, — писал Алексеев, — я мог бы указать на случайные упущения или недосмотры; так, досадным показалось мне, например, неупоминание на стр. 634, в связи с этимологией имени Гаргантюа, специальной работы акад. В. Ф. Шишмарева в ленинградском „Яфетическом сборнике“ акад. Н. Я. Марра» (с. 1082).

В ноябре 1964 г., готовя «Рабле» к печати, М.М.Б. вновь обратится все с той же просьбой, на этот раз к В. В. Кожинову: «У меня к Вам такая просьба: не могли бы Вы навести две библиографические справки: 1) где, когда и под каким заглавием была опубликована статья Верцмана о Рабле (я ее читал в 30х годах, но никаких следов у себя не нашел), 2) то же о статье Шишмарева об имени Гаргантюа (кажется, в сборниках Института языка и мышления Марра). Мне особенно важна статья Шишмарева»[33]. Название статьи Верцмана было уточнено, а вот название статьи Шишмарева найдено не было. Судя по всему, вместо «La légende de Gargantua» М.М.Б. была доставлена другая работа того же автора[34], напечатанная двумя годами позже, ссылку на которую мы и находим в издании 1965 г. (*ТФР*, с. 151).

---

[32] *ДКХ*. № 27 (1999). С. 174, 175.

[33] Москва. 1992. № 11–12. С. 182.

[34] *Шишмарев В. Ф.* Повесть славного Гаргантюаса // Сб. статей в честь академика Алексея Ивановича Соболевского. Л., 1928. См. письмо В. В. Кожинова к М.М.Б. от 21 ноября 1964 г. (*ДКХ*. № 32–33 (2000). С. 276).

Из ранних редакций

Итак, вплотную к работе над текстом «Рабле» М.М.Б. приступил, по всей видимости, в конце 1938 г. После изучения известных сегодня архивных материалов можно заключить, что машинописи *Р-1940* предшествовало три рукописные редакции: первая сохранилась полностью и относится к концу 1938 — началу 1939 гг., вторая и третья дошли во фрагментах и могут быть датированы 1939–1940 гг.

Первая редакция представляет собой предварительное конспективное изложение замысла, объемом чуть более трех печатных листов, и публикуется под редакторским заголовком «⟨Тетради к „Рабле"⟩» (АБ). По всей видимости, ко времени создания первой рукописной редакции относится хранящийся и публикуемый отдельно «Набросок заключения» (конец 1938 — начало 1939 гг. — АБ).

Об объеме и содержании второй редакции ничего определенного сказать нельзя: сохранились только те ее фрагменты, которые вошли в третью редакцию, точнее в ту часть третьей редакции, местонахождение которой сегодня известно (ОР РГБ).

Из третьей редакции, с которой впоследствии была сделана машинопись *Р-1940*, дошли тетради третья и седьмая, в которых записаны, соответственно: конец второй и значительная часть третьей главы; фрагмент шестой и часть пятой главы (ОР РГБ).

«⟨***Тетради к „Рабле"***⟩». Текст помещен в семи ученических тетрадях, выпущенных Ленгорлитом 23 ноября 1938 г. (их описание см. в текстологическом примечании к публикации), на основании чего начало записей можно датировать не ранее конца ноября 1938 г. Вслед за первой черновой редакцией книги, после отчерка, следует конспект статьи Н. Я. Берковского «Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы»[35], а затем, после другого отчерка, — собственные записи М.М.Б. о терминах «готический реализм» и «карнавал». Из двух возможных вариантов публикации: 1) принять семь тетрадей за целое и печатать как единый текст; 2) рассматривать три, графически отделенных друг от друга, текста — первую черновую редакцию, конспект и последующие дополнения — как самостоятельные, представляющие хотя и связанные общим замыслом книги, но качественно разные и разделенные временем (хотя и очень незначительным) этапы первого периода работы, — мы выбрали второй. (Тому же правилу следовали публикаторы набросков в *т. 5*.) Таким образом, в настоящем томе публикуется

---

[35] *Берковский Н. Я.* Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы // Западный сборник. I. Под ред. В. М. Жирмунского. Л., 1937. С. 53–86.

первая черновая редакция под заголовком «⟨Тетради к „Рабле“⟩», а следом, отдельно, под редакторским заголовком «⟨Дополнения к „⟨Тетрадям к “Рабле”⟩“» — записи, сделанные в седьмой тетради, после конспекта.

ТР представляют собой концентрированно-конспективное изложение будущей книги. Их структура характерна для черновиков М.М.Б.:

1) части текста выписаны неравномерно; намечена общая композиция книги и темы отдельных разделов — введение («отношение к смеху, отношение к непристойностям, отношение к гротескной фантастике — как все это менялось в ходе веков» — с. 673); первая глава («о площади» — с. 659), вторая («о пире и пиршественной стихии» — с. 659), третья («карнавально-утопическая стихия в романе Раблэ» — с. 659), четвертая («т е л о в романе Раблэ» — с. 659), пятая («материализм Раблэ» — с. 659) и последняя («итоговая характеристика раблэзианского типа реализма» — с. 661);

2) терминологический ряд окончательно не определен: ясно очерчено понятие ‘карнавал’, его объем (‘карнавал’ в «узком» и «расширенном» смыслах) и производные («карнавальная площадь», «карнавальная свобода», «карнавальные вольности», «карнавальное тело» и «карнавальное отелеснение мира», «карнавальное восприятие времени», «карнавальный утопизм»; «карнавально-праздничные образы», «карнавальный тип построения образов» и «карнавальные детали образа», «карнавальный гротеск» и «карнавально-гротескный образ», «первичная карнавально-сказочная интуиция» («Гофмановского мира» и Диккенса), «большой карнавальный стиль», «карнавально-праздничные формы», «карнавально-утопическая стихия»); введено понятие «гротеск» и некоторые его производные («гротескное тело», «гротескный аспект тела», «гротескный образ», «гротескная разработка телесного момента», «гротескная фантастика», «карнавальный гротеск» и «карнавально-гротескный образ»), но в усеченном по сравнению с *Р-1940* объеме — преимущественно в аспекте карнавала, карнавального образа и карнавального тела, для характеристики раблезианского реализма он пока не используется. К понятийному ряду будущей книги М.М.Б. вернется в *Доп.к ТР*, уточнит коннотации терминов ‘карнавал’ и ‘гротеск’ и введет отсутствующие в *ТР* термины ‘готический реализм’ и ‘гротескный (фантастический) реализм’;

3) некоторые методологические основы исследования в черновом наброске «для себя» проявлены яснее и определеннее, чем в беловом «подцензурном» тексте. Так, М.М.Б. в самом начале говорит о концепции юмора Жан-Поля, которую в *Р-1940* не упоминает совсем (говорит о Жан-Поле только как о писателе), в дополнениях 1949–1950-х гг.

ограничивается краткой критикой в духе времени: «идеалистическая и формалистическая теория смеха Жан-Поля, которая до сих пор еще остается основополагающей для всей буржуазной эстетики!» (с. 528) — и только в *ТФР* возвращается к намеченному в *ТР* научному анализу «Введения в эстетику» («Vorschuhle der Ästhetik» — см.: *ТФР*, с. 49–50);

4) определен круг авторов, помимо Рабле, как главного героя исследования: Шекспир, Данте, Боккаччо, Сервантес, Гриммельсгаузен, Гете, Гофман, Диккенс, Гюго, А. Франс, Джойс, писатели Оксфордской школы и др.; Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Достоевский, Толстой; при этом состав предназначенных для исследования текстов обозначен частично и сколько-нибудь подробный филологический анализ их отсутствует.

Таким образом, в конце 1938 — начале 1939 гг. замысел и план книги в основном сложился. Сравнение первой рукописной редакции с *Р-1940* показывает, что в 1940 г. М.М.Б. добавил только один новый раздел — главу восьмую «Образ и слово в романе Рабле»; остальные главы, правда, в иной композиции, были заявлены уже в *ТР*. По плану *ТР* книга должна была состоять из Введения и шести глав. Все разделы вошли в состав *Р-1940*: тема Введения («отношение к смеху, отношение к непристойностям, отношение к гротескной фантастике — как все это менялось в ходе веков») была реализована во второй главе («Рабле в истории смеха»); первая глава («о площади») стала третьей («Площадное слово в романе Рабле»); вторая («о пире и пиршественной стихии») — пятой («Пиршественные образы у Рабле»); третья («карнавально-утопическая стихия в романе Рабле») — четвертой («Народно-праздничные образы в романе Рабле»); четвертая («т е л о в романе Раблэ») — шестой («Гротескный образ тела у Рабле и его источники»); пятая («Материализм Раблэ») — седьмой («Образы материально-телесного низа в романе Рабле»; шестая («итоговая характеристика раблэзианского типа реализма») — первой («Рабле и проблема фольклорного и готического реализма»).

Филологический анализ языка Рабле и смеховых образов в *ТР* практически отсутствует, зато философский аспект проблемы серьезного и смехового заострен сильнее, чем в *Р-1940*. М.М.Б. говорит о «коренном различии между веселым и смешным, между смехом и весельем»; о «комплексе тела», о человеческом теле как «объясняющем начале» и, соответственно, о медицине в эпоху Рабле как центре научного мировоззрения. Отдельно заявлена тема Рабле как «одного из этапов истории францисканства» (ср. «сплетение раблэзианских и францисканских элементов в „Источнике св. Клары“ Анатоля Франса» — с. 649); намечено исследование проблемы многоязычия и взаимоосвещения языков; круг авторов европейских и русской литератур очерчен

с очевидным запасом, реализованным в *Р-1940* и *Доп.* далеко не полностью.

Проблема гоголевского смеха, его народных и литературных источников вписана в общеевропейский контекст более последовательно, убедительно и органично, чем в *Р-1940.* В *Р-1940* Гоголю посвящены заключительные страницы, не выделенные в специальный раздел; в *ТР* проекция основных идей книги на творчество Гоголя проходит через весь текст. М.М.Б. намечает следующие компаративные линии: «Мольер, Гоголь, Стерн» (с. 613); Шекспир — Гоголь («Лир» и «Майская ночь» как попытки «применить мировоззренческий смысл фольклорно-зрелищных форм к художественно-идеологическому объяснению жизни и истории» — с. 622); Гофман — Гоголь — Диккенс — Теккерей (с точки зрения «первичной карнавально-сказочной интуиции», лежащей в основе системы образов и стиля этих писателей: «Гоголь уловил эту первичную карнавально-сказочную интуицию Гофмановского мира, перевел ее на язык родного украинского фольклора. Иная вариация той же карнавально-сказочной первичной интуиции у Диккенса. Только эта первичная фольклорная интуиция обеспечивает единство, универсальность, оптимизм, единый стиль гофмановского, гоголевского, диккенсовского, теккереевского мира» — с. 623); Рабле — Пушкин, Лермонотов, Гоголь, Достоевский (в аспекте проблемы игры и игрока: «Чисто отрицательный характер бытовой игры в поздней сатире. Своеобразный универсализм сохраняют „Игроки“ Гоголя, „Игрок“ Достоевского. Игра у Пушкина, Лермонтова. Раблэ враждебен азартной игре. У него на первом плане карнавально-фольклорная сторона игры. Утопия в форме игры» — с. 644).

Несмотря на краткость и известную герметичность чернового текста, *ТР* содержат в себе нереализованный потенциал, только отчасти раскрытый в *Доп.* и других набросках, сделанных в 1944–1945 гг., когда М.М.Б. вернулся к «Рабле» в надежде на скорую публикацию. В контексте первой рукописной редакции становится очевидным, например, что набросок 1944–1945 гг. «⟨К вопросам об исторической традиции и о народных источниках гоголевского смеха⟩», опубликованный в *т. 5*, должен быть отнесен к *дополнениям* к «Рабле», ибо прямо развивает и конкретизирует тезисы *ТР* о Гоголе и гоголевском смехе.

«⟨**Дополнения к „⟨Тетрадям к “Рабле”⟩“**» целиком посвящены природе термина и основным понятиям будущей книги: ‘карнавал’, ‘гротеск’, ‘готический реализм’, ‘гротескный (фантастический) реализм’. Термины «Рабле», их семантика и генезис, рассматриваются в комментарии к *т. 4/2.* Здесь отметим специально только два момента: начало размышлений об «условности» терминов ‘карнавал’ и ‘гротеск’,

развитых в *Доп.* на примере 'романа' и 'мениппповой сатиры' (с. 675), и установленное самим М.М.Б. соотношение понятий 'готический реализм' и 'гротескный реализм'. Последнее особенно важно потому, что в *Р-1949/1950* М.М.Б., по указанию Экспертной комиссии ВАК, должен был заменить термин 'готический реализм' (см.: П4, с. 1090), в качестве альтернативы он выбрал 'гротескный реализм' и в *ТФР* к прежнему варианту не вернулся. Методологическое обоснование замены содержится в определении, данном в *Доп. к ТР*: «Готический реализм в основном — гротескный (фантастический) реализм» (с. 674).

«Набросок заключения». Текст записан карандашом на двух отдельных тетрадных листах (см.: текстологическое примечание к публикации), вложенных в обложку той же серии, что и *ТР*, и датируется временем создания первой черновой редакции, то есть концом 1938 — началом 1939 гг.

Заключение, как специальный раздел, отсутствует в *Р-1940* и *ТФР*; про вторую и третью рукописные редакции в этом отношении ничего не известно — их заключительные части не сохранились. «Набросок заключения» свидетельствует о том, какие проблемы будущей книги М.М.Б. полагал на этом этапе наиболее существенными: комплекс тела и телесная топография; смех; реализм Рабле, — и каким авторам, помимо Рабле, собирался уделить особое внимание: Шекспир, Сервантес, Гоголь.

Вторая и третья рукописные редакции «Рабле».

Из второй рукописной редакции «Рабле» сохранились только те страницы, которые без изменений вошли в состав третьей.

Из третьей рукописной редакции, с которой осенью 1940 г. была сделана машинопись *Р-1940*, сегодня известно местонахождение двух тетрадей — третьей и седьмой: ОР РГБ, ф. 527 (фонд М. В. Юдиной), картон 24, е. х. 27. До середины 1940-х гг. рукопись хранилась у автора. Когда же экземпляры машинописи разошлись, их, по выражению Б. В. Залесского, «растащили по частям» (П1: 7), М. В. Юдина, по просьбе М.М.Б., отдала рукописные тетради для новой перепечатки. После этого рукопись «Рабле» к автору уже не вернулась. Сохранившиеся тетради были переданы М. В. Юдиной в ОР ГБЛ вместе с другими материалами ее архива[36].

---

[36] Архив М. В. Юдиной поступил в ОР ГБЛ в середине 1960-х гг. Из материалов, касающихся М.М.Б., сначала были переданы только его открытка к А. А. Смирнову (П1: 27, прим.) и от руки нарисованная афиша, сообщающая о лекции в Институте Гнесиных на тему «Баллада и ее особенности». В пояснительных записках к своему архиву М. В. Юдина сопроводила их коротким комментарием:

Фрагменты рукописи представляют собой две «общие» тетради в линейку по 48 листов с вложенными в них многочисленными листами, часть которых является фрагментами предыдущей редакции, а часть — более поздними дополнениями; на обложке одной, рукою М.М.Б., помечено «3», на обложке другой — «7». В третьей тетради записан конец второй главы (с. 249–251) и значительная часть третьей главы (с. 251–383); в седьмой — сначала фрагмент шестой (с. 590–680), а затем часть пятой главы (с. 542–575). Все записи сделаны простым карандашом, исправления незначительны. Страницы пронумерованы после завершения рукописи: большая часть вложенных листов входит в общую нумерацию со сброшюрованными листами тетрадей. Сравнение рукописи с машинописью книги показывает, что внесенные в нее изменения носили по преимуществу редакторский характер. Вместе с тетрадями 3 и 7 в ОР РГБ хранится также ученическая тетрадь с конспектом книги: Lote G. La vie et l'œuvre de François Rabelais. Paris, 1938.

Сохранившиеся тетради, хотя и не могут дать полного представления о третьей рукописной редакции «Рабле», все же проливают некоторый свет на то, как шла работа над книгой в 1939–1940-х гг. М.М.Б., как обычно, шел по пути расширения текста, его развертывания и дополнения; новая редакция усваивала и обрамляла предыдущую: тетради 3 и 7 переложены многочисленными листами, изъятыми из предыдущей

«Из писем М. М. Бахтина, коих много, ибо мы — древнейшие товарищи — с ним и его покойными сестрами — прилагаю лишь одну открытку — к профессору *Ал. Ал. Смирнову.*

К этому времени относится и нежная, можно сказать „влюбленная" дружба покойного академика *Евгения Викторовича Тарлэ* с М. М. Бахтиным. *Тарлэ был „без ума" от работ М. М. Бахтина о Достоевском!* Я возила к Тарле Мих. Мих-ча (Бахтин ведь имеет после ампутации лишь одну ногу... туберкулез костного мозга) — мы сообща завезли ⟨?⟩ ему гравюры Фаворского — Достоевского, Кутузова и другие — мы — это Фаворский, Бахтин и moi-même —». (ф. 527, картон 1, е. х. 15, л. 17 об).

В отношении других документов — рукописей и писем — М. В. Юдина испросила разрешение М.М.Б. 23 февраля 1965 г. она писала: «... Без вопроса к Вам и ответа от Вас я ничего в Ленинскую библиотеку и не дала, кроме одной открытки, где Вы благодарите А. А. Смирнова за прекрасный отзыв о своей работе. И еще — от руки написанное чертежником (цветными карандашами) объявление о Вашей лекции... Однако, когда нашелся целый очаг этих писем, — нашлось и несколько тетрадей, написанных мелким Вашим почерком, карандашом, видимо, и конспекты, и эскизы дальнейших работ. — Если Вы желаете, я их вручу С. Г. Бочарову, и он их Вам так или иначе передаст». Ответ М.М.Б. неизвестен. Его письма и рукописи были все же переданы в ОР ГБЛ, никаких дополнительных пояснений к этой части своего архива М. В. Юдина не дала.

редакции. Листы второй несохранившейся редакции нетрудно дифференцировать по идентичной бумаге, общим палеографическим признакам и двойной нумерации: по окончании работы над рукописью М.М.Б. пронумеровал листы тетрадей вместе с вложенными листами, так что последние, сохранив нумерацию рукописи, из которой были изъяты, получили новые номера. Листы с дополнениями, напротив, в большинстве случаев не пронумерованы, но снабжены знаками вставок, повторенными в рукописи. Нумерация страниц свидетельствует также о композиционной перестановке — во время работы над третьей редакцией глава о гротескном образе тела (в *ТР* — четвертая, в *Р-1940* — шестая) предшествовала главе о пиршественных образах (в *ТР* — второй, в *Р-1940* — пятой); по завершении рукописи М.М.Б. поменял их местами.

Рукопись не датирована. По всей видимости, М.М.Б. работал над ней в 1939–1940 гг. С нее в 1940 г. была сделана машинопись *Р-1940*.[37]

Первая редакция книги: «Франсуа Рабле в истории реализма» (Р-1940)

Машинопись *Р-1940* была завершена в 1940 г. Ее текст — первая редакция книги — печатается в настоящем томе впервые.

Сегодня известно местонахождение двух полных экземпляров *Р-1940*: один хранится в АБ, другой — в ОР ИМЛИ. В настоящем собрании текст *Р-1940* публикуется по экземпляру ОР ИМЛИ. Выбор объясняется следующими обстоятельствами: «домашний» экземпляр М.М.Б. сложен из двух машинописных закладок (1940-го и сер. 1940-х гг.), экземпляр из ОР ИМЛИ состоит целиком из машинописи 1940 г.; в «домашний» экземпляр М.М.Б. внес несколько слоев правки, которые отражают переработку текста для второй (*Р-1949/1950*) и третьей (*ТФР*) редакций книги, экземпляр из ОР ИМЛИ позднейшей правке не подвергался.

Текст печатается по машинописи с сохранением особенностей авторской орфографии и пунктуации. Следование оригиналу в данном случае является не только данью исторической орфографии («пиеса», «чорт» etc.), но в большей степени — данью смыслу, вложенному автором в используемые им понятия и категории: так, сам М.М.Б. настаивал

---

[37] По воспоминаниям Н. П. Перфильева, мужа сестры М.М.Б. Натальи Михайловны, М.М.Б. *диктовал* «Рабле» в 1940 г. у них на квартире, по адресу Сретенский б-р, д. 6/1, кв. 147 (сообщено Л. С. Мелиховой); согласно дневниковым записям М. К. Залесской, жены Б. В. Залесского, в 1940 г. ей приходилось вычитывать машинопись «Рабле», вероятно, французский текст (сообщено Н. А. Паньковым).

на раздельном написании «движение в верх», «движение в низ», объясняя отступление от орфографической нормы необходимостью передать топографический характер движения, ценностный аспект пространственно-временных координат. Немногочисленные ошибки, описки, случаи неточного цитирования не исправляются, за исключением механических опечаток машинистки, исправленных автором от руки.

Р-1940 состоит из 664 страниц (фактически их 667 — 4 страницы: 28а, 88а, 343а, 343в — пронумерованы с индексами; с. 189 — пропущена); их границы при публикации обозначены знаком «|»; Рабле — в этом отличие первой редакции от *ТФР* — в основном цитируется по-французски, в большинстве случаев по указанному изданию под ред. А. Лефрана; текст не имеет ни введения, ни заключения; внесенная от руки правка незначительна, вся датируется 1940 г. и целиком учтена при публикации; фрагменты, подчеркнутые в машинописи, переданы разрядкой. Приложенный позднее, перед защитой диссертации, «Список литературы» публикуется отдельно.

Вплоть до появления в 1965 г. *ТФР* текст *Р-1940* оставался основным. За двадцать пять лет, отделяющих завершение книги от ее издания, М.М.Б. брался за переработку текста трижды: в 1944–1945 гг., для несостоявшейся публикации в Гослитиздате; в 1949–1950 гг., для предоставления в Экспертную комиссию ВАК, и в 1963–1964 гг., при подготовке *ТФР*.

Дополнения к «Рабле» 1944–1945 гг.

В первый раз за переработку *Р-1940* М.М.Б. взялся в 1944–1945 гг., во время переговоров с Гослитиздатом о публикации «Рабле». До правки текста *Р-1940* дело тогда не дошло: сохранились только предварительные наброски, определяющие состав и характер дополнений и изменений.

Полнее всего о планах переработки свидетельствует сводная рукопись под авторским заголовком «Дополнения и изменения к „Рабле"» (*Доп.*). Фрагменты *Доп.* (1944; см. *комм.*: *т. 5*) относятся ко второй, четвертой, седьмой, первой главам и заключительной части о гоголевском смехе. Помимо *Доп.*, непосредственно соотнесенных с *Р-1940* указанием глав и страниц, ряд набросков этого времени также принадлежит к планам переработки «Рабле»: «〈К вопросам об исторической традиции и о народных источниках гоголевского смеха〉» (*т.* 5), «К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского» (*т.* 5), «〈Мениппова сатира и ее значение в истории романа〉».

Хотя новая редакция книги в середине 1940-х гг. создана не была, а сами дополнения остались в черновиках и набросках, проект переработки «Рабле» 1944–1945 гг. представляется сегодня наиболее серьезным и концептуальным, а намеченные изменения *существеннее* и *радикальнее* тех, что были внесены в текст как при подготовке *Р-1949/1950*, так и при подготовке *ТФР*. С одной стороны, М.М.Б. возвращался к планам конца 1930-х гг.: расширял историко-литературный контекст за счет намеченного уже в *ТР* анализа трагедий Шекспира, литературы итальянского Возрождения, немецкой литературы; рассматривал *проблему серьезности* — 'страшного и смешного', 'трагического космоса' 'любви и страдания' 'слезной культуры'; существенно углублял заявленную в *ТР* и развернутую в *Р-1940* тему 'Рабле и Гоголь'. С другой стороны, вводил принципиально новые проблемы и экскурсы, главными из которых следует считать концепцию мениппововй сатиры и ее значения в истории романа (мениппеи как «ведущей к первофеномену романа» — с. 683; ср.: с. 737) и исследование жанровой разновидности романа Достоевского, которая в наброске «⟨Мениппова сатира и ее значение в истории романа⟩» названа «церковно-проповеднической» (с. 746), а в *Доп.* охарактеризована как завершение «однотонно-оксюморной» линии развития мениппововй сатиры (с. 682; ср.: с. 737).

За внешним расширением историко-литературного контекста обнаруживалось целенаправленное углубление философского плана книги. *Доп.* отмечали новый поворот, угадывающийся в ряде фрагментов первой половины 1940-х гг. («К философским основам гуманитарных наук», «⟨Риторика, в меру своей лживости...⟩», «⟨К вопросам самосознания и самооценки...⟩» — *т. 5*), — стремление найти общие планы, эксплицировать общую мировоззренческую и методологическую основу, восходящую к работам 1920-х гг.: *ФП*, *АГ*, «Искусству и ответственности».

Доп. вводили в книгу о смеховой культуре *проблему серьезности*, которая осталась за пределами *Р-1940*, а затем *Р-1949/50* и *ТФР*. Отсюда происходит распространенное представление об абсолютизации М.М.Б. смеха как универсального возрождающего начала: релятивизирующая сила смеха кажется ничем не уравновешенной, абсолютной, разрушающей архитектоническое целое бытия. Тем самым идея «Рабле» неизбежно оказывается непроясненной, а противоречие серьезного и смехового, овнешняющее противоречие духа и тела, времени и вечности и относящееся, по выражению М.М.Б., к глубинной трагедии самой индивидуальной жизни, принимается за противоречие в мировоззрении автора «Достоевского» и «Рабле».

Линия серьезной культуры, как она представлена в *Доп.*, от трагедий Софокла («Царь Эдип») к трагедиям Шекспира («Гамлет», «Макбет») и от них к романам Достоевского («Братья Карамазовы») отмечает три

этапа становления личности в европейской культуре. Путь от общего ощущения жизни к осознанию своего 'я' проходит, с одной стороны, через размежевание вещного субъекта и вещного объекта, т. е. через познание, а с другой стороны, через противопоставление 'я' 'другому', т. е. через самосознание. В античной трагедии для сознания единства личности человеку требуется 'другой'[38]; в трагедиях Шекспира происходит открытие и оправдание индивидуальной жизни во внешних топографических координатах мира, в романах Достоевского — открытие и оправдание внутреннего человека.

Исследование проблемы серьезности, трагического космоса на глубинном уровне подразумевало исследование 'идеи-образа смерти' и меняющихся представлений о смерти, следствием которых является трансформация самосознания личности и пространственно-временного видения мира. Смерть в трагедии Софокла в образе судьбы становится космической силой и приобретает черты индивидуализующей универсализации, в отличие от мифологического сознания, в котором время переживается как непрерывная цепь рождений и смертей. В трагедиях Шекспира смерть осознается как катастрофа индивидуальности, как насильственная или произвольная преждевременная смена. На одном полюсе трагического космоса Шекспира смерть как преждевременная смена и бытие с присущими ему мрачной серьезностью, неприятием становления и нарастанием эсхатологизма; на другом — сомнение в смерти и бытие как непрерывный круг становлений, становлений без конца и, следовательно, без цели и смысла: в каждом явлении бытия усматривается момент возникновения и исчезновения, но эти моменты по существу являются страданием, не уравновешенным жертвой, поэтому и бытие, независимо от его содержания, воспринимается как страдание, избавление от которого приходит в результате освобождения от самой формы времени. Тема сомнения в смерти и реализующие ее метафоры 'смерть-сон' и 'сон-покой' вскрыты М.М.Б. в образе Гамлета. Смерть как преждевременная смена принимает насильственную форму (в пределе убийство) — Макбет — или произвольную (в пределе самоубийство) — Лир. В первом случае время оплотняется волей, самоутверждающейся активностью, в другом — мыслью, отказом от преступной активности. В романах Достоевского смерть перестает осознаваться как катастрофа индивидуальности. Время здесь оплотняется не волей и мыслью, а страданием и любовью, любовью принесенная жертва своего *я* уравновешивает страдание, в результате чего смерть сознается как порог, граница, как ненасильственная смена.

---

[38] *Эст.*, с. 63–65. Ср.: *Cassirer E.* Philosophie der symbolischen Formen. II Teil: Das mythische Denken. Berlin, 1925. S. 243–244.

Значительное концептуальное, а также временное и географическое расширение контекста в *Доп.* (история мениппеи, Данте и итальянское Возрождение, Шекспир, Гейне, Гоголь, Достоевский) не означало ни размывания темы, ни смещения акцента в сторону сравнительно-исторического изучения. В рабочей тетради 1938 г. М.М.Б. отметил эту особенность своего метода: «Мы слишком много протягиваем нитей от Раблэ во все стороны, слишком далеко уходим от него в глубину прошлого и будущего (будущего относительно Раблэ), позволяем себе слишком далекие и внешние сопоставления, сравнения, аналогии, слишком ослабляем узду научного метода. Можно усмотреть в этом неуместное увлечение раблэзианским духом, необузданностью его сопоставлений, аналогий (часто по внешнему звуковому сходству слов), его coq-à-l'âne. Это, однако, не ситуация Раблэ (в некоторой степени допустимая в книге о нем). Определение нашего метода. Мы собираем все прослеженные вперед и назад опыты в один раблэзианский узел» (АБ).

Главным прибавлением середины 1940-х гг. было включение в «раблэзианский узел» мениппейной традиции и жанровой разновидности романа Достоевского как ее составляющей.

Существо проблемы, как оно виделось М.М.Б. в то время, обозначено в следующих набросках: «〈К вопросам об исторической традиции и о народных источниках гоголевского смеха〉» (*т. 5*), «К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского» (*т. 5*), «〈К вопросам самосознания и самооценки...〉» (*т. 5*), «〈Мениппова сатира и ее значение в истории романа〉» (с. 732–749), *Доп.* (с. 681–731). Из перечисленных фрагментов датированы только *Доп.*, однако очевидно, что и остальные черновики (кроме наброска «К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского», датируемого предположительно 1940–1941 гг.) относятся к середине 1940-х гг., вероятнее всего, ок. 1944 г.

Когда М.М.Б. стал вплотную заниматься мениpповой сатирой с точки зрения истории и теории романа, точно сказать затруднительно. В «Списке научных работ М. М. Бахтина», составленном им самим в первой половине 1940-х гг., непосредственно за «Рабле» названа как завершенная в 1941 г. статья «Мениппова сатира и ее значение в истории романа» (4 п. л.). Работы с таким заголовком в АБ не обнаружено; набросок, для которого мы позаимствовали название ненайденной работы, — единственный фрагмент первой половины 1940-х гг., специально посвященный проблеме мениппеи.

Наблюдения над сохранившимися текстами свидетельствуют о следующем. В статье «Сатира», написанной в конце 1940 г. для «Литературной энциклопедии» (*т. 5*), этого направления мысли еще явно не прослеживается, хотя в определении сатиры как жанра мениппова

сатира обозначена специальным пунктом, а в списке литературы указана книга Т. Бирта (*т.* 5, с. 35) — *Birt Th.* Zwei politische Satiren des alten Rom. Marburg, 1888, — в которой история римской сатиры рассматривается сквозь призму серьезно-смехового (σπουδογέλοιον), а фигуре Мениппа, проблеме мениппової сатиры, анализу диалогической структуры «Nekyia», смешению серьезного и смехового, стихов и прозы уделено особое внимание. Впоследствии, вплоть до 1960-х гг., когда готовилась новая редакция четвертой главы «Достоевского», именно книга Бирта, наряду со словарной статьей Р. Хельма «Менипп» в Paulys Real-Encyclopädie[39], останется для М.М.Б. основным фактографическим источником по теме мениппеи.

В тексте «⟨К вопросам об исторической традиции и о народных источниках гоголевского смеха⟩» интересующая нас тема обозначена только как пункт начального плана: «К истории жанровой разновидности романа Достоевского» (*т. 5*, с. 45).

В наброске «К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского» намечены признаки «оксюморной» линии мениппеи, к которой М.М.Б. относит роман Достоевского («оксюморность этого типа» — *т. 5*, с. 42; то же определение будет повторено в *Доп.* — с. 682), и сформулировано существо перехода от раблезианской образности к образности Достоевского: «Психологизация материально-телесного н и з а у Достоевского: вместо полового органа и зада становятся грех, сладострастная мысль, растление, преступление, двойные мысли, внутренний цинизм ⟨...⟩» (*т. 5*, с. 42). Метафора «оксюморность» означает здесь нарушение нормы, сочетание несочетаемого в обычной жизни: «созерцание ⟨...⟩ двух бездн», «сатурналиевская плоскость, где раб равен царю, где проститутка и убийца сходятся со святым и судиею, где законы мира сего временно отменяются» (*т. 5*, с. 42). Обозначенный перевод раблезианской образности во внутренний план как переход от изображения внешнего человека к изображению внутреннего человека в *Доп.* будет описан с помощью восходящей к Блаженному Августину (De civ. Dei; 15, 2) формулы «internum a e t e r n u m» (с. 700); там же, как продолжение и раскрытие «герметично» сформулированного здесь тезиса, будет намечена историческая линия Рабле — Шекспир — Достоевский: внешний человек, как часть родового народного тела, во внешних топографических координатах мира у Рабле — открытие и оправдание индивидуальной жизни во

[39] *Helm R.* Menippos (10) // Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearb. von G. Wissowa. Hgg. Von W. Kroll. Hbd. 29. Stuttgart, 1931.

внешнем мире у Шекспира — открытие и оправдание внутреннего человека, души, в интенсивных координатах «предельной глубины внутреннего» в романах Достоевского.

Наиболее объемно, как тема самостоятельной работы, идея мениппеи заявлена в наброске «⟨Мениппова сатира и ее значение в истории романа⟩», который в нашем контексте существенен еще и тем, что комментирует темные места *Доп.* Поэтому мы рассмотрим сначала общие планы данного текста и *Доп.*, а затем самостоятельные, в *Доп.* не учтенные, ракурсы.

В *Доп.* М.М.Б. трижды возвращается к проблеме менипповой сатиры: сначала обозначает тему в самом общем виде — «значение менипповой сатиры в истории романа» (с. 681), затем сужает ее до романов Достоевского — «Две линии развития мениппової сатиры; одна из них — однотонно-оксюморная — завершается Достоевским» (с. 682) и вновь рассматривает общие свойства мениппеи, но уже в топографическом аспекте (с. 683–684).

Как видим, тезис о двух линиях развития мениппеи в *Доп.* не раскрыт — обозначение одной линии «однотонно-оксюморной» не прокомментировано, другая линия не названа вовсе. Набросок «⟨Мениппова сатира...⟩» объясняет, что М.М.Б. подразумевал под двумя линиями развития мениппеи — одну, представленную Достоевским, он называет «церковно-проповеднической», другую — «цирково-балаганной» и к ней относит Гоголя, оговариваясь, впрочем, что типология мениппеи сложнее и двумя названными линиями не ограничивается: «Общая характеристика мениппеи и более подробное изучение тех двух линий ее развития (вообще был целый пучок таких линий), которые у нас представлены Гоголем, с одной стороны, и Достоевским, с другой, — церковно-проповедническая и цирково-балаганная» (с. 746). Таким образом, два «экскурса», обозначенные в начале *Доп.*, — «1. Рабле и Гоголь; 2. значение мениппової сатиры в истории романа» (с. 681), — соотнесены в композиции книги друг с другом и с Рабле в перспективе мениппейной традиции; с точки зрения мениппеи, как следует из того же наброска «⟨Мениппова сатира...⟩», М.М.Б. рассматривает и творчество Гейне (с. 737).

Заметим, кстати: транспонировка термина ‘мениппова сатира’ на историю русской литературы, где этот термин, по выражению М.М.Б., «вообще был не в ходу» (*т. 6*, с. 361), постулируется отнюдь не как сама собой разумеющаяся. В наброске «⟨К вопросам самосознания и самооценки…⟩» М.М.Б. специально говорит о путях передачи межтекстной традиции, «книжных» и «не книжных», т. е. фольклорных, актуальных как для творчества Гоголя, так и для творчества Достоевского (*т. 6*, с. 75 и далее).

Значительная часть экскурсов, намеченных в «⟨Менипповой сатире...⟩», в *Доп.* не вошла, но была впоследствии использована при подготовке новой редакции четвертой главы *ППД*: тезисы о связи мира романов Достоевского с «экспериментально-провоцирующими формами Nekyia» (с. 739); о мечте и сне как формах выхода в другую жизнь («Мениппові сатиры в романах: „Сон Версилова", отчасти сон Свидригайлова, Иван и чорт, сны Раскольникова» — с. 743); о ценностно-топографических особенностях сцены в романах Достоевского («Плоскость кающихся и искупляемых душ» — с. 744); о пороге, лестнице и площади у Достоевского (с. 745); о диалогичности внутреннего монолога («Рассказ в романе в известной мере стремится к пределу внутреннего монолога, особенно у Достоевского. Диалогическая постановка рассказчика и в отношении героев и в отношении себя самого» — с. 743); о карнавальной откровенности («Временная отмена законов мира сего. Специфические условия для абсолютной откровенности: цинизм. Карнавальная игра в откровенность за столом Настасьи Филипповны. „Бобок". Все это — плоскость преисподней» — с. 744); о кризисе и ответственности, как двух типах сюжета «изменения человека» (с. 746).

Другая часть тезисно обозначенных тем так никогда и не получила развития. Среди наиболее интересных — параллель Достоевский — Киркегор с точки зрения мениппейной традиции: «Формы мениппеи у Серена Киркегора» (с. 740). Героев Достоевского и Киркегора М.М.Б. ставит в один ряд уже в *АГ*: «К этому типу относятся почти все главные герои Достоевского, некоторые герои Толстого (Пьер, Левин), Киркегора, Стендаля и проч., герои которых частично стремятся к этому типу как к своему пределу» (*ЭСТ*, с. 20), — а в беседах с В. Д. Дувакиным говорит о созвучии Киркегора и Достоевского: «Он современник Достоевского ⟨...⟩, Достоевский о нем понятия не имел, конечно, но близость его к Достоевскому изумительная, проблематика — почти та же, глубина — почти та же»[40].

Та же судьба постигла и *Доп.* в целом. Планы переработки «Рабле» середины 1940-х гг. остались неосуществленными. Только некоторые частные фрагменты *Доп.*, как фрагменты об Иване Грозном и Петре I, впоследствии вошли в *ТФР* (*ТФР*, с. 294–295). К концептуальным планам набросков середины 1940-х гг.: проблеме серьезности, трагического космоса, мениппейной традиции — в контексте «Рабле» М.М.Б. больше не вернется.

---

[40] Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996. С. 37.

Несостоявшаяся публикация

В отличие от книги «Роман воспитания и его значение в истории реализма», на издание которой с самого начала был заключен договор, о перспективах публикации «Рабле» М.М.Б. стал размышлять только после первых одобрительных отзывов коллег.

О читателях рукописи следует сказать отдельно. Круг их был широк и представителен. Книга оказалась прочитанной многими крупными филологами того времени, в том числе и специалистами по истории западных литератур: А. А. Смирновым, Б. В. Томашевским, В. М. Жирмунским, Л. Е. Пинским, А. К. Дживелеговым, В. Ф. Шишмаревым, Н. М. Любимовым, Л. И. Тимофеевым, И. М. Нусиновым и др. Список аспирантов и сотрудников академических институтов, а также их родственников, которым рукопись «Рабле» давали почитать научные руководители или просто добрые знакомые, восстановить, разумеется, невозможно. Вот только один характерный отрывок из письма А. А. Смирнова к М.М.Б. от 5 июня 1941 г., где сообщается о «разных сто́ящих лицах», уже ознакомившихся с книгой полностью или по частям: «Первые 2 главы ее успел прочесть В. Блюменфельд (автор статей по франц⟨узскому⟩ классицизму и т. п. в „Литер⟨атурном⟩ критике“ и статьи о Дидро в „Раннем буржуазном реализме“). Он прервал чтение, т. к. уехал лечиться в Сочи, а по возвращении жаждет дочитать, т. к. пришел от первых двух глав в восторг. Точно также восхищена Вашей работой прочитавшая ее целиком его жена, К. С. Анисимова, доцент Педвуза Герцена и секретарша нашего зап⟨адного⟩ отдела в Инст⟨итуте⟩ Лит⟨ературы⟩. Я также дал читать Вашу рукопись одному моему аспиранту (А. Алмазову), он пишет канд⟨идатскую⟩ диссертацию о Вильоне. Она ему должна быть очень полезна в смысле некоторых установок» (П1: 10).

Примерно так же обстояли дела и в Москве. В начале февраля 1941 г. Б. В. Залесский, видимо, со слов М.М.Б., констатирует: «Это ужасное безобразие, что рукопись растащили по частям» (П1: 7). Четыре года спустя, когда текст «Рабле» уже был принят к защите, та же участь постигла еще один, специально присланный в ИМЛИ, экземпляр. В конце 1945 г. секретариат института не мог собрать недавно полученную и тут же разобранную для чтения рукопись, чтобы передать ее в Ленинград А. А. Смирнову, будущему официальному оппоненту. Вот что писал об этом другой оппонент М.М.Б. А. К. Дживелегов: «...Ваша работа так заинтересовала наших специалистов, что секретариат никак не может собрать все ее тетради, чтобы послать в Л⟨енингра⟩д. Я приму меры, чтобы дальнейших задержек не было, а особенно ретивых буду

снабжать тетрадями моего экземпляра. Вы — помните? — разрешили мне это» (П1: 47).

Так что книга вошла в научное сознание задолго до своей первой публикации и, несомненно, на него повлияла, если признать, конечно, что влияние не исчерпывается прямым заимствованием и не измеряется исключительно индексом цитирования. Задолго до «карнавального» бума 1960-х гг. авторы исследований о литературе средневековья и Ренессанса уже не могли не соотносить, пусть и не явно, собственные работы с бахтинским «Рабле» и с тем направлением, которое определила в филологической науке эта книга.

Характерно эмоциональное впечатление А. А. Смирнова, одного из первых читателей рукописи: «Самое удивительное — что наши мысли отчасти встретились. Прошлым летом я написал маленькую главу о Рабле 〈...〉 для нашего коллективного вузовского учебника 〈...〉 При обсуждении моей статьи на кафедре на меня напали и заставили смягчить „средневековое" начало в Рабле, сделав его более „классически-ренессансным". Я уступил, считая, что в учебнике полагается быть нейтральным и не договаривать своих собственных мыслей.

И вот, представьте себе радость, которую я ощутил, найдя в Вашей работе в обоснованном и углубленном виде те мысли, к которым я сам смутно тяготел!» (П1: 8).

В этом приватном отзыве, язык которого еще не был иссушен стилистическими требованиями официальной рецензии, уловлено то, что предопределило читательский успех и научную значимость книги: М.М.Б. действительно в системном и углубленном виде изложил те мысли, к которым «смутно тяготела» последние полвека медиевистика.

При этом сам М.М.Б., конечно, не стремился распространять свою работу «в списках», тем более расширять круг ее читателей за счет мало знакомых ему людей. Он стремился книгу опубликовать, но сделать это без участия именитых коллег и друзей не мог, несмотря на то, что был автором заметной и незабытой монографии о Достоевском.

Поэтому сразу по завершении работы над рукописью он передал один экземпляр ее А. К. Дживелегову в Москву, а другой чуть позже послал А. А. Смирнову в Ленинград[41]. Осенью 1940 г. М.М.Б. подолгу

[41] Из письма Б. В. Залесского от 2 февраля 1941 г. (П1: 7) можно заключить, что еще один экземпляр рукописи, возможно, хранился у Л. И. Тимофеева. Так что в 1940 г. в ИМЛИ было передано, скорее всего, два экземпляра рукописи (что подтверждается и в упомянутом письме Б. В. Залесского): один находился у Тимофеева до декабря 1945 г., пока не был передан Дживелегову для отправки в Ленинград, другой — у самого Дживелегова вплоть до конца 1945 г. (П1: 47), а, возможно, и до самой защиты.

жил в Москве у своей сестры Натальи Михайловны, и, по всей видимости, с Дживелеговым мог встретиться сам, со Смирновым же предварительно переговорил И. И. Канаев. 23 ноября 1940 г. из Ленинграда пришел ответ: «... Говорил по поводу Вас с А. А. Смирновым. Он очень просит Вам кланяться и крайне заинтересован В⟨ашей⟩ Книгой о Рабле. Говорил, что м. б. ее можно кусками печатать в каком-то здешнем журнале» (П1: 4).

Со Смирновым М.М.Б. был знаком еще по Петрограду. Они встретились в доме М. В. Юдиной на Дворцовой набережной в начале 1920-х годов. О том времени много позже М.М.Б. рассказывал В. Д. Дувакину: «... У Марии Вениаминовны ⟨...⟩ было много музыки. Она сама играла, иногда всю ночь напролет. Играла так, как я никогда не слышал ее в концертах!»[42]. Игре М. В. Юдиной мы обязаны и воспоминанием Смирнова о знакомстве с М.М.Б. В мае 1945 г. Смирнов писал: «Был как-то на концерте М. В. Юдиной ⟨...⟩ и взволнованно вспоминал, как 23 года тому назад познакомился в ее доме с Вами» (П1: 38).

Поначалу шансы на издание «Рабле» в Ленинграде, в том числе благодаря заинтересованному участию А. А. Смирнова, действительно, выглядели предпочтительнее. Только приступив к чтению рукописи, Смирнов предлагает М.М.Б. напечатать вторую главу с небольшим вступлением по материалам первой главы в «Западном сборнике» и одновременно намеревается вести переговоры об издании «Рабле» книгой с редактором западноевропейского отдела Ленинградского Гослитиздата Д. Д. Обломиевским. 5 июня 1941 г. он пишет: «Перспективы с Вашей работой таковы. У нас готовится следующий № „Западного сборника", и я мечтаю о том, чтобы напечатать в нем Вашу гл. II с предпосланным ей очень кратким резюме (страниц на 7–8) Вашей гл. I. Полностью гл. I неудобно давать ввиду ее сугубой полемичности, а также того, что она превосходна как введение к Вашему обширному труду в целом, но слишком велика как введение к одной гл. II. Я уже говорил об этом В. М. Жирмунскому, от которого это зависит, ибо он возглавляет наш западный отдел. Надо только добиться, чтобы он прочел хоть эти 2 главы, что довольно трудно сделать, ибо он сверхъестественно занят. Впрочем, он будет жить летом *вместе* со мной, и в крайнем случае прочтет в июле–августе. Сборник надо будет приготовить к *ноябрю*, след⟨овательно⟩⟨,⟩ времени много. — Это не исключает возможности напечатать всю Вашу работу целиком, т. е. книгой. Хочу серьезно поставить об этом вопрос в здешнем Литиздате, где имею друзей и некот⟨орое⟩ влияние. Жду для этого возвращения

---

[42] Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996. С. 184–185.

из отпуска редактора зап⟨адно⟩-европ⟨ейского⟩ отдела, Д. Д. Обломиевского...» (П1: 10).

Вскоре, однако, война и эвакуация отложили осуществление этих планов на неопределенное время. 29 июня 1941 г. А. А. Смирнов еще пытается обнадежить М.М.Б.: «Я принял все меры к тому, чтобы вопрос о напечатании Вашей работы и в сборнике и книгой протекал наиболее благоприятно. Конечно, сейчас все это затормозится, и надо запастись терпением» (П1: 11) — но дальше их переписка обрывается и возобновляется только через год, летом 1942 г. Уезжая из Ленинграда, А. А. Смирнов сдал рукопись «Рабле» в архив ИРЛИ. 12 августа 1942 г. он сообщает об этом М.М.Б.: «Конечно, я не мог вывезти из Л⟨енин⟩града не только своих книг, но даже и рукописей. Ваш „Раблэ“ сдан мною на хранение в архив Института Литературы Ак.⟨адемии⟩ Наук» (П1: 13). Впоследствии, вплоть до середины декабря 1944 г., тема «Рабле» в их переписке не затрагивается. Сданный в архив экземпляр рукописи Смирнов разыскал весной 1946 г. и передал И. И. Канаеву (см.: П1: 54).

Всю войну М.М.Б. работает школьным учителем в Савелове и надежду получить место в Москве или Ленинграде, «изменить свое положение и добиться возможности творческой работы» (как он позже напишет Смирнову уже о защите диссертации) связывает в это время с публикацией «Рабле». В 1943 г., пытаясь узнать об издательской ситуации в Москве, он обращается к Л. И. Тимофееву, по приглашению которого в 1940 и 1941 гг. выступал в ИМЛИ с двумя докладами по теории романа.[43] Картина, обрисованная в ответном письме, оказывается неутешительной: «Издательских возможностей мало (книга Виноградова — это еще инерция первой половины 1941 г.), издают книги не более 10 печ. листов обычно, но все же кое-какие возможности находятся, если тема книги в достаточной мере „актуальна“» (П1: 16).

Только в 1944 г. стараниями Б. В. Томашевского при посредничестве М. В. Юдиной переговоры с московским Гослитиздатом поначалу приносят успех. В конце декабря 1944 г. Б. В. Томашевский и А. А. Смирнов пишут внутренние рецензии на рукопись «Рабле» (П2). Дело осложняется тем, что оба рецензента пользуются одним, специально

[43] Первый доклад — «Слово в романе (К вопросам стилистики романа)» — был прочитан 14 октября 1940 г. (беловой автограф и машинопись хранятся в АБ; черновой автограф — в фонде М. В. Юдиной: ОР РГБ, ф. 527, картон 24, е. х. 26, фотокопия — АБ); на его основе подготовлена статья «Из предыстории романного слова» (*ВЛЭ*, с. 408–446). Второй доклад — «Роман как литературный жанр» — был сделан 24 марта 1941 г. (автограф и авторизованная машинопись хранятся в АБ); на его основе написана статья «Эпос и роман (О методологии исследования романа)» (*ВЛЭ*, с. 447–483).

присланным М.М.Б., экземпляром машинописи, передавая его по частям из Москвы в Ярославль с оказией, так что в последних числах декабря М.М.Б. сначала телеграммой, а затем письмом торопит А. А. Смирнова с отправкой рецензии и рукописи в издательство: «Дело очень затянулось⟨,⟩ и я боюсь, что благоприятный для книги климат мог измениться. Для меня это дело имеет первостепенное значение, от него зависит возможность выбраться из Савелова, где дальнейшая научная ⟨?⟩ работа становится невозможной» (П1: 21). 30 декабря 1944 г. рецензия была отправлена с оказией в Москву, а 3 января 1945 г. М.М.Б. писал М. В. Юдиной: «...Наступает решающий момент в ходе дела. Рукопись сейчас поступит на рассмотрение внутренних редакторов Литиздата; от них и будет зависеть окончательное решение» (П1: 26). Тогда же М.М.Б. просит М. В. Юдину переговорить с Б. В. Томашевским, Н. М. Любимовым и И. М. Нусиновым; во второй половине января к московским хлопотам о «Рабле» присоединяется и А. А. Смирнов. В середине февраля, будучи проездом из Ярославля в Ленинград, он встречается с директором издательства П. И. Чагиным, однако результат разговора оказывается неутешительным: «Пробыл в Москве два дня и был у П. И. Чагина, — пишет Смирнов М.М.Б. 20 февраля. — Говорил очень горячо о Вашей книге. Рецензия Томашевского тоже очень хорошая. Но перспективы все же неважные. Чагин говорит, что книга „тяжелая“ — гл.⟨авным⟩ обр.⟨азом⟩ ввиду объема, что может быть через 3-4 мес. будет лучше с бумагой и тогда он вернется к этому вопросу. Я буду ему напоминать и вообще буду следить за этим делом» (П1: 34). Однако вскоре в руководстве Литиздата произошли изменения: место директора занял Ф. М. Головниченко, и устные договоренности с его предшественником утратили силу.

Причину неудачи Смирнов лишь отчасти находил в специфике материала, главным обстоятельством он считал уже принятую к печати книгу о Рабле другого автора: «Вы спрашиваете мое мнение о причинах неудачи с вашей книгой о Рабле в Моск.⟨овском⟩ Гослитиздате, — писал он М.М.Б. 15 мая 1945 г. — Думаю, что причин — две: возможно, что они все же побоялись специфики некоторой части материала, хотя и не хотят в этом признаться. Но еще важнее второе — что они приняли к изданию (благодаря личным отношениям и, вероятно, рекомендации Дживелегова, под чьим патронажем эта работа писалась) дрянную и пустенькую книжонку о Рабле Е. Евниной из Инст.⟨итута⟩ Мировой Литературы, а две книги о Рабле пустить в один год они не решаются» (П1: 38). Несколько месяцев спустя М.М.Б. смог убедиться в правоте Смирнова: «...Из бесед с Вл. Фед. Шишмаревым и Дм. Дм. Обломиевским я убедился, что опубликовать моего Рабле в Москве в ближайшее время не удастся из-за принятой уже книги Евниной» (П1: 42).

После неудачи в Москве М.М.Б. еще некоторое время не оставляет надежды на издание «Рабле». Летом 1945 г. сначала И. И. Канаев, а вслед за ним и А. А. Смирнов пытаются возобновить переговоры с ленинградским отделением Гослитиздата. Но вскоре стало ясно, что все возможности издания «Рабле» как по частям, так и книгой исчерпаны. «На печатание „Рабле" приходится отложить пока надежду», — к такому выводу приходит А. А. Смирнов после новых неудачных переговоров с ленинградским Гослитиздатом (П1: 49).

Парижский проект

В то же самое время, по-видимому, возникает парижский проект. Даже на фоне известных послаблений конца войны и первых послевоенных лет история кажется почти невероятной, особенно если учесть не очень давнюю ссылку автора.

Материалов о том, как возникла идея передачи рукописи М.М.Б. во Францию с целью ее издания, как и чьими усилиями этот замысел осуществлялся и что в конце концов стало непреодолимой преградой на его пути, крайне мало. Несомненно одно, сам автор, как, впрочем, и всегда, полагался на естественный ход дела, не препятствуя осуществлению безусловно заманчивого проекта, но и нисколько не стремясь его продвинуть. (Возможно, отзвуком «парижского проекта» было пожелание академика Е. В. Тарле, высказанное летом 1946 г. в отзыве на «Рабле», видеть рукопись М.М.Б. напечатанной и *переведенной на французский язык*: «Очень бы хотелось видеть эту работу напечатанной и переведенной на французский язык, что сделает ее доступной использованию и критике мировой науки» — П3: с. 1016.)

Непосредственно ко времени описываемых событий относится лишь свидетельство И. Н. Медведевой, жены Б. В. Томашевского, принимавшего участие в судьбе книги. В самом начале 1946 г. в новогодней открытке, после праздничных поздравлений, Медведева сообщает М. В. Юдиной о передаче рукописи во Францию как о состоявшемся событии, а об издании — как о деле решенном: «Получили известие, что книгу Бахтина Гослитиздат передал Арагону (писателю), который увез ее в Париж, где она должна быть издана. Сделано это на основании отзыва Бор⟨иса⟩ Виктор⟨овича⟩[44], который произвел на Арагона впечатление» (П1: 48).

[44] Имеется в виду отзыв Томашевского для Гослитиздата, написанный в декабре 1944 г.

Л. Арагон и Э. Триоле приезжали в Москву в сентябре 1945 г. Это был их первый послевоенный визит в СССР[45]. Если Арагон, как в январе 1946 г. писала Медведева, на самом деле увез книгу М.М.Б. в Париж, то произошло это именно тогда, в начале осени 1945 г. Однако в архиве Л. Арагона и Э. Триоле во Франции ни самой рукописи, ни каких-либо упоминаний о ней нами не обнаружено. Со слов Медведевой также можно заключить, что передача рукописи осуществлялась официально, через Гослитиздат, который, напомним, в начале года еще рассматривал книгу к публикации на русском языке. Однако в архиве Гослитиздата за 1944–1945 гг. материалов, касающихся книги М.М.Б., нет. (Тексты внутренних рецензий Томашевского и Смирнова известны нам благодаря экземплярам, хранящимся в АБ и фонде М. В. Юдиной[46], а рецензия Томашевского еще и по экземпляру личного дела М.М.Б., хранящегося в ГАРФ[47]).

Долгое время не удавалось найти никаких подтверждений и тому, что сам М.М.Б. знал о передаче рукописи «Рабле» Арагону, хотя в его полное неведение верилось, конечно, с трудом. Без этого свидетельства история, не подтвержденная официальными документами, и вовсе приобретала характер мемуарной легенды. Собственноручное подтверждение Бахтина в конце концов обнаружилось, но не в бумагах 1940-х гг., как следовало бы ожидать, а в переписке начала 1960-х, в черновике известного письма от 10 января 1961 г., впервые процитированного С. Г. Бочаровым[48] и полностью опубликованного Н. А. Паньковым[49].

Письмо это, напомним, было ответом на послание В. В. Кожинова, написанное от его имени и от имени его коллег: С. Г. Бочарова, Г. Д. Гачева, П. В. Палиевского, В. Д. Сквозникова, в котором говорилось в том числе и о необходимости издания «Рабле». К письму была приложена копия официального обращения в Дирекцию ИМЛИ, подписанного Е. М. Евниной, Бочаровым, Гачевым, Кожиновым, с просьбой о содействии в публикации рукописи, хранившейся после ее защиты в качестве диссертации в архиве института.

---

[45] Л. Арагон и Э. Триоле прилетели в Москву 16 сентября 1945 г. См.: Лиля Брик — Эльза Триоле: Неизданная переписка (1921–1970) / Комм. И. И. Аброскиной, И. Ю. Генс. М., 2000. С. 120.

[46] ОР РГБ, ф. 527, картон 24, е. х. 31.

[47] ГАРФ, ф. 9506, оп. 73, д. 70, лл. 30–32.

[48] *Бочаров С. Г.* Об одном разговоре и вокруг него // *НЛО*. № 2 (1993). С. 76.

[49] Из переписки М. М. Бахтина и В. В. Кожинова (1960–1966) // *ДКХ*. № 32–33 (2000). С. 127–128.

М.М.Б. в ряде случаев оставлял черновики отправленных писем. Есть в его бумагах и два наброска письма от 10 января 1961 г. В одном из них и содержится интересующее нас упоминание о неудавшемся парижском проекте, правда, по прошествии лет, отнесено оно не к 1945, а к 1947 или 1946 ⟨?⟩ гг. (вторая дата записана неразборчиво и восстанавливается предположительно): «Кроме того до меня в 1947 или 1946 ⟨?⟩ г., — писал М.М.Б., — дошли слухи, что копия моей книги была передана Луи Арагону. Об этом сообщил мне покойный Томашевский, который слышал в Союзе писателей от Бояджиева. Проверить это еще я не мог, так как не знал Бояджиева» (АБ).

Таким образом, по признанию М.М.Б., сделанному через шестнадцать лет после предполагаемого события, о планах французского издания ему, как и И. Н. Медведевой, стало известно от Б. В. Томашевского. Однако упоминание о парижском проекте в текст отправленного письма М.М.Б. не включил, да и в черновике, в отличие от Медведевой, говорил о нем без доли определенности. К тому же в свидетельстве М.М.Б. к участникам истории добавилось новое лицо — Г. Н. Бояджиев. Роль Бояджиева до конца не ясна: был ли он свидетелем передачи рукописи Арагону или, в свою очередь, только слышал об этом в Союзе писателей. Отметим, что к тому времени Бояджиев был не только членом Союза писателей[50], но и соавтором Дживелегова[51], одного из первых читателей «Рабле» и впоследствии официального оппонента на защите М.М.Б. У Дживелегова, напомним, с 1940 г. хранился экземпляр рукописи, который он, с разрешения автора, передавал для чтения заинтересованным лицам.

Искать определенного ответа на вопрос, почему М.М.Б. решил не упоминать о передаче рукописи в беловике письма от 10 января 1961 г., по всей видимости, бессмысленно. Скорее всего, здесь могли сойтись разные соображения: и нежелание сообщать непроверенную информацию, ссылаясь при этом на Г.Н.Бояджиева, с которым не был знаком, и известная небезопасность передачи неопубликованной рукописи на Запад, и некоторое неудобство от невольного рекламирования собственной книги. К тому же редактирование письма упомянутой купюрой не ограничилось. Если в черновике М.М.Б. говорит сначала о судьбе «Рабле», а затем о книгах Волошинова и Медведева, то в беловике он меняет композицию, начиная с ответа на последний из заданных

---

[50] Г. Н. Бояджиев (1909–1974), автор работ о русском, советском и зарубежном театре, западноевропейской драматургии раннего средневековья, вступил в Союз писателей в 1943 г.

[51] В соавторстве с Г. Н. Бояджиевым А. К. Дживелегов выпустил учебник: История западноевропейского театра от его возникновения до 1789 года. М., 1941.

вопросов — о книгах своих товарищей, а рассказ о судьбе собственной работы помещает в заключение.

Еще один почти «легендарный» отклик на несостоявшееся французское издание «Рабле» спустя полвека прозвучал в интервью Е. М. Лысенко, вдовы Л. Е. Пинского: «...Несколько лет назад Арагон, когда был у нас, забрал эту рукопись (рукопись «Рабле». — *И.П.*) с собой, чтобы опубликовать ее в Париже. Но, увы, продолжения это не имело»[52]. Хотя несколько десятилетий сократились в последнем свидетельстве до нескольких лет, Е. М. Лысенко совершенно права в главном: продолжения история не имела. Неясно даже, была ли рукопись «Рабле» действительно передана Л. Арагону или «застряла» где-то в Гослитиздате или Иностранной комиссии Союза писателей СССР. Можно лишь осторожно предположить, что приостановка французского проекта могла быть связана в том числе с окончательным отказом Гослитиздата печатать книгу в Москве и Ленинграде.

«Надо думать, что это не только слава, но и деньги», — так в январе 1946 г. заключала свой рассказ о планах парижского издания И. Н. Медведева (П1: 48). Однако ни славы, ни денег тогда не случилось. Во Франции книга М.М.Б. о Рабле увидела свет в 1970 г., в издательстве Gallimard, в переводе, осуществленном с русского издания 1965 г. Андре Робель (Andrée Robel).

Защита диссертации

Возможность представления «Рабле» в качестве диссертационной работы обсуждалась коллегами М.М.Б. еще в 1941 г. В марте 1941 г. А. А. Смирнов, приступив к чтению рукописи, осторожно заговаривает о защите: «Теперь встает вопрос: что делать практически с Вашей работой? Не думали ли Вы поставить вопрос о ее представлении на ученую степень?» (П1: 8). Ученая степень в это время становится непременным условием для получения места и переезда в Москву или Ленинград. Об этом напоминает М.М.Б. и Л. И. Тимофеев в уже цитированном письме от 12 сентября 1943 г.: «Штаты урезаны, все забито. Если же вас устроит *договор*, то думаю, что можно с гарантией сказать, что он быстро будет с Вами заключен, поскольку это может быть сделано и по отделу советской литературы, которым я заведую. ⟨...⟩ Я, к сожалению, точно не помню, — оформлены ли у Вас звание или степень ⟨...⟩ Если их нет, — Вам надо ускорить защиту» (П1: 16).

[52] *ДКХ.* № 7 (1994). С. 109.

Однако сам М.М.Б., пока остается надежда на публикацию книги в московском Гослитиздате, разговоров о защите не поддерживает. Вплоть до лета 1945 г. он связывает надежду «выбраться из Савелова» с изданием «Рабле». Предметные переговоры — где, в Москве или в Ленинграде, и в каком совете следует защищаться — начинаются, по всей видимости, также не ранее самого конца весны 1945 г. Защита в Москве, в Институте мировой литературы, представлялась тогда наиболее благоприятной. 17 июня 1945 г., только что вернувшись из Москвы, И. И. Канаев сообщает М.М.Б. о беседе с директором ИМЛИ В. Ф. Шишмаревым и о встрече уже в Ленинграде с А. А. Смирновым: «*Был я у Ал. Ал. См*⟨*ирнова*⟩. Он объяснялся в любви и влюбленности к Вам и в Вас и т. д. Конкретно же он считает необходимым „оформить“ Вашу автобиографию, когда Вы не служили и т. д., а затем в М⟨оскве⟩, ибо скорее, защитить кандидатскую дисс⟨ертацию⟩, сдав соотв⟨етствующие⟩ экзамены. То же прежде всего советовал Шишмарев. По-видимому, это неизбежный шаг, дабы прочно подняться выше. Без этого А. А. считает трудным что-либо предпринять, чтобы извлечь Вас в Л⟨енингра⟩д и вообще продвигать по служ⟨ебной⟩ линии» (П1: 41). А 29 июня, после беседы с Десницким, уточняет желательные сроки защиты — не позже ранней осени 1945 г.: «Как видите, суждения 3ˣ профессоров — См⟨ирнова⟩, Шишм⟨арева⟩ и последнего ⟨Десницкого. — *И.П.*⟩ — без предварительного разговора на эту тему ясно совпадают: надо пропихнуть кандидатскую не позже ранней осени. Скромно присоединяю мое мнение к таковому сих маститых мужей. ⟨...⟩ Через Шишмарева Вы это легко сделаете в М⟨оскве⟩ ⟨...⟩» (П1: 43).

Как видим, И. И. Канаев и в мае и в июне пишет о защите *кандидатской* диссертации, в то время как сам М.М.Б. в конце июня 1945 г. говорит уже о планах защиты *докторской*. 24 июня он пишет А. А. Смирнову: «Я решил (не без колебаний)⟨,⟩ по совету некоторых влиятельных работников Института им. Горького, представить книгу о Рабле в Институт в качестве докторской диссертации» (П1: 42).

Имена «влиятельных сотрудников» в письме не названы. Во время поездки в Москву в июне 1945 г. М.М.Б. встречался с В. Ф. Шишмаревым (см. П1: 42). Можно предположить, что решение выдвигать «Рабле» на соискание сразу докторской степени было принято в ходе этого разговора, однако И. И. Канаев в письме от 22 июля, со ссылкой на А. А. Смирнова, сообщает о сомнениях Шишмарева в возможности защиты сразу докторской: «А.А. говорил с Шишм⟨аревым⟩⟨,⟩ и тот высказал сомнение о том, что Вам ВКВШ разрешит защиту сразу докторской» (П1: 44). Сам Канаев, понимая рискованность предприятия, в том числе из-за отсутствия у М.М.Б. документов об образовании и

академического послужного списка, также настоятельно советует ограничиться кандидатской: «Не знаю, кто этот вопрос будет продвигать, но если нет надежного человека, то м. б. лучше оставить этого гордого журавля и взяться за синицу — кандидатскую, а то уже слишком много времени утекло и еще утечет из-за неотчетливой постановки вопроса» (П1: 44).

М.М.Б., тем не менее, своего решения защищать сразу докторскую не меняет. Его слова из письма Смирнову о неудобстве защиты кандидатской диссертации по соображениям формального характера («Более скромная защита кандидатской диссертации, по ряду соображений (главн.⟨авным⟩ обр.⟨азом⟩ формального характера), к сожалению, неудобна» — П1: 42) кажутся еще более таинственными, чем намек на мнение «влиятельных сотрудников» института.

Тогда же, в июне 1945 г., были определены имена двух из трех будущих оппонентов — А. А. Смирнова и А. К. Дживилегова. 24 июня М.М.Б. обращается с просьбой выступить оппонентом к Смирнову и сообщает о предварительном согласии Дживелегова: «Я прошу Вас быть моим оппонентом. Вторым оппонентом будет Дживелегов (с ним уже говорили, и он, кажется, согласен) ⟨...⟩. Ваше участие в этом деле имеет для меня *совершенно решающее значение* (мнения Дживелегова и др. о моей работе имеют для меня только формальное значение, а не по существу)» (П1: 42).

Третьим оппонентом М.М.Б. предполагает в это время В. Ф. Шишмарева; судя по всему, предварительное согласие последнего было получено, во всяком случае, в том же письме от 24 июня М.М.Б. сообщает Смирнову о предстоящей поездке Шишмарева в Ленинград и просит передать экземпляр «Рабле», когда Шишмарев к нему за этим обратится: «...О третьем оппоненте у меня нет пока никаких предположений (может быть, Шишмарев?). ⟨...⟩ В Институт для защиты нужно представить три экземпляра книги. У меня есть только два (причем второй крайне неисправный). ⟨...⟩ Сохранился ли экземпляр, переданный Вами на хранение в архив? Если он сохранился и если Вас не очень затруднит, при Вашей занятости, возня с этим делом, то передайте этот экземпляр Вл. Фед. Шишмареву, который обратится к Вам за этим (он собирается быть в Ленинграде)» (П1: 42).

Экземпляр, о котором М.М.Б. напоминал Смирнову, был сдан в 1941 г. на хранение в Пушкинский Дом; летом 1945 г. Смирнов его обратно не получил и Шишмареву, таким образом, не передал; однако разговор Смирнова с Шишмаревым, на который ссылается в июльском письме к М.М.Б. Канаев, произошел, судя по всему, в тот самый приезд в Ленинград.

Зимой 1945 г. по цепочке Тимофеев — Дживелегов — Смирнов М.М.Б. заново снабдил Смирнова экземпляром «Рабле». 23 ⟨?⟩ декабря 1945 г. Дживелегов пишет М.М.Б.: «Л. И. Тимофеев выполнил свое обещание очень точно. Рукопись была передана мне в тот самый день, а мною поручена секретариату И⟨нститут⟩а с тем, чтобы они отправили ее А. А. Смирнову. И я об этом Смирнову написал, чтобы его предупредить» (П1: 47).

Однако в целом дело с предстоящей защитой застопорилось: с середины лета 1945 г. до весны 1946 г. никаких продвижений, кроме знакомства двух будущих оппонентов с текстом «Рабле», не происходит, прежние оптимистические настроения о необходимости «пропихнуть» диссертацию до ранней осени 1945 г. сменяются сомнениями в самой возможности защиты. Отчасти это было связано с переездом М.М.Б. в Саранск, но главным образом с трудностями сбора необходимых документов, о которых предупреждал И. И. Канаев (параллельно развивался безнадежный сюжет публикации «Рабле» в Ленинграде).

10 марта 1946 г. А.А.Смирнов пишет М.М.Б.: «Хуже то, что ⟨...⟩ Вы отказались от мысли выполнить формальности, требуемые для получения кандидатской степени (*до* постановки вопроса о докторской степени за Рабле, что, по-видимому, трудно было бы сделать сразу, без кандидатской). Мне кажется, немалая помеха — отсутствие у вас обычного типа curriculum vitae с перечнем мест службы и т. п. По крайней мере, Ив. Ив. Канаев не мог мне чего-либо соответствующего изложить. А как без этого мотивировать? Недавно один мой старый друг — юрист, 55 лет, все это проделал, т. е. сдал все апирант⟨ские⟩ экзамены и затем защитил диссерт⟨ацию⟩ по рукописи. М. б. Вы все же на это решились бы? Я приложил бы все усилия к этому, чтобы упростить дело» (П1: 49).

Только летом 1946 г. М.М.Б. берется за оформление необходимых бумаг. Главным препятствием, судя по всему, становится отсутствие документа о высшем образовании, обязательного по действующей тогда инструкции для присуждения ученой степени.[53] Собственно, именно здесь, по-видимому, и кроется разгадка всех тайн и кажущихся несообразностей. В инструкции «Об ученых степенях и званиях», содержащейся в Сборнике постановлений 1939 г., имелось примечание, согласно которому «лицам, имеющим особо выдающиеся заслуги в науке,

[53] См.: О порядке применения постановлений Совета народных комиссаров СССР от 20 марта 1937 г. и 26 апреля 1938 г. «Об ученых степенях и званиях» С изменениями в 1941, 1945 и 1946 гг. // Высшая школа. Основные постановления, приказы и инструкции. М., 1957. С. 320, 321, 324.

по представлению Советов высших учебных заведений (научно-исследовательских институтов) могут быть присуждены ученые степени и звания без наличия у них законченного высшего образования»[54]. На этом примечании, отмененном в 1945 г., и строился, по всей видимости, маневр. В этом контексте выдвижение «Рабле» на соискание сразу докторской степени, как свидетельство выдающихся заслуг автора и научной ценности представленной работы, а также содержащийся в письме к Смирнову намек М.М.Б. на неудобства «главн.⟨ым⟩ обр.⟨азом⟩ формального характера» более скромной защиты кандидатской и единодушно высказанное пожелание «пропихнуть» диссертацию не позже ранней осени 1945 г. становятся понятными. Разумеется также, что без одобрения В. Ф. Шишмарева такой маневр был невозможен и ссылка М.М.Б. на «влиятельных сотрудников» института подразумевала и его директора. На свидетельство Смирнова, переданное Канаевым, в данном случае целиком полагаться нельзя — как видно, в формальные обстоятельства М.М.Б. он был посвящен не полностью. Приостановка дела, за которое М.М.Б. взялся так интенсивно в начале лета 1945 г., и возвращение к безнадежной идее публикации «Рабле» тем самым также получают объяснение.

(Только по прошествии времени может показаться, что выдвижение «Рабле» на соискание докторской степени являлось делом очевидным и *открытым*. В действительности, в планы М.М.Б. и «влиятельных сотрудников» института был посвящен очень небольшой круг лиц и тот, как видим на примере А. А. Смирнова, весьма дозированно, ровно в той степени, в какой это было необходимо для продвижения дела. Во время процедуры защиты это обстоятельство было использовано; Н. К. Пиксанов, выступая после официальных оппонентов, ходатайствовавших о присуждении М.М.Б. докторской степени, заметил: «...Оценка диссертации из категории кандидатской настойчиво переводится в категорию докторской, что на повестке дня не обозначено и о чем члены Ученого совета не были предупреждены» — с. 1035).

Итак, в июне 1946 г. М.М.Б. вновь пытается обойти формальные трудности, связанные с отсутствием документа о высшем образовании. 7 июня Ученый совет Мордовского педагогического института, где М.М.Б. заведовал кафедрой всеобщей литературы, постановляет ходатайствовать перед ВАК об освобождении от сдачи кандидатских испытаний опять же на основании его выдающихся заслуг:

> «1. Бахтин М. М. известен своими научными трудами по русской и западной литературе (книга о Достоевском, исследовательские

[54] Об ученых степенях и званиях. Сборник постановлений. М., 1939. С. 11.

статьи о Толстом, по истории романа и сатиры, книга о Рабле — в рукописи и др.). О научных работах Бахтина имеется ряд положительных печатных отзывов профессоров В. В. Виноградова, Берковского и др.) и в том числе вполне положительная специальная статья покойного академика А. В. Луначарского (опубликована первоначально в журнале „Новый мир", вошла затем в посмертное собрание статей Луначарского „Классики").

2. Бахтин обладает солидной эрудицией по специальным дисциплинам, по философии и экономическим наукам (имеет печатные работы), хорошо владеет древними (греческим и латинским) и новыми (французским, немецким, итальянским и английским) языками.

3. Бахтин М. М. имеет большой научный и педагогический опыт, приобретенный им за двадцать пять лет работы в высших учебных заведениях и исследовательских учреждениях» (П4: прим. 7).

Однако уже 24 июня сдача кандидатского минимума была оформлена. (М.М.Б., по воспоминаниям В. Я. Кирпотина, бывшего тогда заместителем директора ИМЛИ, «на день ушел в Институт имени Ленина и принес справку о сдаче кандидатского минимума»[55].) Согласно Справке, выданной Отделом аспирантуры МГПИ им. В. И. Ленина, М.М.Б. сдал кандидатский минимум в полном объеме, по шести дисциплинам — античная литература; литература средних веков — эпохи Возрождения; литература XVIII, XIX, XX вв.; немецкий язык; французский язык; история философии и диалектический и исторический материализм, — получив за каждую оценку «отлично» (П4: 6).

На основании этой справки М.М.Б. был допущен к защите. (Заявление М.М.Б. о допуске к защите кандидатской диссертации датировано 28 июня 1946 г.) Собственно, Справка о сдаче кандидатского минимума оставалась единственным квалификационным документом в его личном деле. Когда в 1947 г. ВАК запросила дополнительную документацию по делу М.М.Б., в справке, подписанной ученым секретарем ИМЛИ Б. В. Горнунгом, говорилось:

«1) Тов. Бахтин был допущен к защите кандидатской диссертации на основании справки о сдаче в 1946 году аспирантского минимума в МГПИ им. Ленина. Справка представлена в ВАК (№ 13 по описи документов, принятых инспектором ВАК т. Моховой 11/IV 1947 г.).

2) Копия диплома об окончании Петроградского университета в 1918 году запрошена у т. Бахтина телеграфно. Институт не требовал ее у т. Бахтина при защите, поскольку имелся документ о сдаче кандидатского минимума» (П4: 5).

---

[55] Беседа (Н. А. Панькова) с В. Я. Кирпотиным // *ДКХ.* № 2–3 (1993). С. 113.

Итак, летом 1946 г. вопрос о защите был окончательно решен. Процедура была назначена на осень 1946 г. (сроки впоследствии сдвигались — с сентября на ноябрь); определены оппоненты: как и предполагалось с самого начала, А. А. Смирнов и А. К. Дживелегов, третьим оппонентом стал И. М. Нусинов. 31 июля 1946 г. Смирнов отвечает М.М.Б.[56], что уже получил приглашение из ИМЛИ выступить оппонентом на его защите и «твердо решил ⟨...⟩ настаивать на присуждении *докторской* степени»: «Очень рад был узнать, что Нусинов держится того же мнения. Уверен, что и Дживелегов тоже присоединится. ⟨...⟩ Кстати, вчера видел директора ИМЛ В. Ф. Шишмарева, который хорошо поправляется после удачно сделанной операции. ⟨...⟩ Он очень сочувственно говорил о Вас, и я очень уговаривал его помочь Вам устроиться прочно в Инст⟨итуте⟩ Мир⟨овой⟩ Лит⟨ературы⟩. Он обещал постараться. Ему говорила о Вас в Москве Юдина» (П1: 54). Официальное ходатайство о приеме «Рабле» к защите и утверждение оппонентов состоялось в ИМЛИ 24 сентября, на заседании сектора западной литературы.[57]

Летом 1946 г. М.М.Б. дополнительно заручается поддержкой академика Е. В. Тарле. 23 июля 1946 г. Тарле сообщает М.М.Б. о получении рукописи[58]: «Раблэ я прочту немедленно и напишу коротенький

---

[56] К сожалению, письмо М.М.Б. осталось неизвестным. По свидетельству Л. С. Мелиховой, черновика в АБ не сохранилось. По свидетельству хранителей Рукописного отдела Пушкинского Дома, где хранится архив А. А. Смирнова, писем М.М.Б. там нет.

[57] ГАРФ, ф. 9506, оп. 73, д. 71, л. 88.

[58] Рукопись «Рабле» была доставлена Тарле, по просьбе М. В. Юдиной, Е. И. Божно 13 июля. 14 июля она писала Юдиной:

> «Я приехала вчера утром. В четыре часа отнесла Тарле рукопись Михаила Михайловича.
>
> Т.⟨арле⟩ был дома и когда узнал, чья рукопись, вышел в переднюю, попросил меня пройти в кабинет. Расспрашивал о М.М., сказал, что в восторге от книги о Достоевском, прочитал ее два раза, говорил, как жаль, что М.М. не работает теперь над Достоевским и как хотелось бы, чтоб он вернулся к этим темам.
>
> Рабле он прочитает с удовольствием, напишет рецензию ⟨...⟩.
>
> ⟨...⟩ Тарле находит, что М.М. большой ученый и что нужно ему помочь. Хочет говорить с Вавиловым и в Академии с кем-то еще. ⟨...⟩
>
> Тарле очень им заинтересован и несколько раз повторил, что сделает для него все возможное. Очень удивился, что М.М. уехал обратно в Саранск. „Интересно было бы с ним встретиться, ведь мне не с кем разговаривать“».

(ОР РГБ, ф. 527, картон 11, е. х. 23, л. 5. Опубликовано А. М. Кузнецовым: *ДКХ*. № 25 (1998). С. 77).

отзыв. Я его уже начал читать, мне очень понравилось. Но тут важны Ваши будущие оппоненты (Дживелегов? Шишмарев?) Свой отзыв отправлю М. В. Юдиной» (П1: 53), — а 19 августа пишет о том, что отзыв готов: «Я не только прочел Вашего Раблэ, но и написал совсем небольшой и очень лестный отзыв об этой работе. ⟨...⟩ Поскорее защищайте диссертацию и переезжайте в Москву, в Ленинскую библиотеку!» (П1: 56).

Перед защитой М.М.Б. ничего не меняет в тексте *Р-1940*, только добавляет библиографические списки. «Список литературы, цитируемой или упоминаемой (в ссылках или аллюзиях) в диссертационной работе Бахтина „Рабле в истории реализма“» вместе с другими документами — Тезисами к диссертации (П3: I), отзывом Тарле (П3: III) и отзывом Луначарского о *ПТД* — он отправляет Б. В. Залесскому для передачи в ИМЛИ 19 октября 1946 г., то есть меньше чем за месяц до защиты: «Направляю Вам тезисы к ⟨...⟩ диссертации, отзыв акад. А. В. Луначарского о моем Достоевском и отзыв акад. Е. В. Тарле о Рабле. Список литературы посылаю в одном экземпляре от руки, так как здесь не оказалось машинки с латинским шрифтом. Очень прошу Вас, если в этом есть необходимость, снять копии (конечно, за мой счет)» (П1: 58).[59]

На протяжении октября М.М.Б. не имеет никакой официальной информации из ИМЛИ: ни о том, объявлена ли защита (в том числе прошло ли обязательное в то время сообщение в газете о дате и месте процедуры), ни о том, получены ли отзывы оппонентов (беспокойство было связано, по всей видимости, с отсутствием отзыва И. М. Нусинова; его текст датирован 12 октября 1946 г.). 13 октября М.М.Б. пишет Юдиной: «Я поджидал официальных сообщений от Института, но так их и не получил. Я ничего не знаю: все ли *три* оппонента представили отзывы и в каком духе, объявлена ли уже защита (или срок предположительный). Очень прошу Вас сообщить мне как можно скорее все, что Вы знаете об этом деле» (П1: 57); 20 октября справляется о том же телеграммой: «Официального извещения института нет Телеграфируйте твердый окончательный срок защиты и положение оппонентами» (П1: 59); 23 октября также телеграммой повторяет свою просьбу: «Телеграфьте срочно положение диссертации» (П1: 60). Ответа не последовало, однако информацию о дате защиты М.М.Б. в конце октября все-таки получил.[60] 28 октября 1946 г. он пишет Юдиной: «О защите диссерт⟨ации⟩ я ничего не знаю, кроме того, что она назначена на 15 ноября. Выезжать,

[59] К экземпляру *Р-1940*, хранящемуся в ИМЛИ, приложена сделанная тогда машинописная копия Списка, а рукопись вернулась к М.М.Б. и хранится в АБ.

[60] А. А. Смирнов, по его свидетельству из письма к Д. Е. Михальчи, получил телеграмму от ученого секретаря ИМЛИ Б. В. Горнунга о дате защиты М.М.Б. 2 ноября (см.: ОР РГБ, ф. 768, картон 43, д. 34, лл. 29–30).

следовательно, пришлось бы не позже 8–9 ноября» (П1: 61). Полная определенность наступает только 10 ноября, а 14 ноября, накануне дня защиты, М.М.Б. выезжает в Москву.

Процедура защиты состоялась в ИМЛИ 15 ноября 1946 г. (Заседание Ученого совета, по свидетельству В. Я. Кирпотина, проходило в кабинете директора и присутствовало на нем человек 20–25.[61]) Присуждение степени доктора наук диссертанту, не имеющему ученой степени, предполагало две защиты — сначала работа выдвигалась на соискание кандидатской, а затем докторской степени.

Стенограмма заседания Ученого совета (см. П3: IV) свидетельствует, что две защиты были проведены в один день[62], процедура полностью (с оглашением документов, отзывов и пр.) не повторялась, но было проведено два голосования: сначала за присуждение кандидатской, а затем докторской степени.

Поэтому, открывая заседание Ученого совета, его председатель В. Ф. Шишмарев объявил защиту диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: «Сейчас мы должны заслушать диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук диссертанта Бахтина М. М. на тему „Рабле в истории реализма“» (П3: IV, с. 1018), — а уже в ходе процедуры официальные оппоненты ходатайствовали о присуждении докторской степени.

Завершая свой отзыв, первый официальный оппонент А. А. Смирнов, констатируя соответствие работы квалификационной степени кандидата филологических наук, сказал о необходимости присуждения за нее докторской степени: «Работа М. Бахтина представлена на соискание ученой степени кандидата филологических наук. В том, что она этого заслуживает, не может быть ни малейшего сомнения. Но я позволил бы себе пойти в этом направлении дальше. По всему своему характеру ⟨...⟩ работа эта более подходит к типу не кандидатской, а докторской диссертации. По этой причине я возбуждаю ходатайство о присуждении М. М. Бахтину ученой степени доктора филологических наук» (П3: II, с. 1006–1007). Тем же предложением закончил свое выступление третий официальный оппонент А. К. Дживелегов: «Я бы предложил Ученому Совету Института Мировой Литературы признать диссертацию Бахтина достойной степени доктора филологических наук и возбудить соответствующее ходатайство об утверждении его в этой ученой степени» (П3: II, с. 1014); поддержка второго оппонента И. М. Нусинова в тексте отзыва была выражена сдержаннее: «Сказать,

---

[61] Беседа ⟨Н. А. Панькова⟩ с В. Я. Кирпотиным // *ДКХ*. № 2–3 (1993). С. 113.

[62] Так вспоминает и В. Я. Кирпотин: «Я позвонил в Министерство. Сказали, что процедура такова: два раза защищать в один день» // Там же.

что автор заслуживает ученую степень кандидата филологических наук — значит делать вывод(,) недостаточно оценивающий его труд» (ПЗ: II, с. 1011), однако, выступая на защите после Смирнова, Нусинов добавил к зачитанному следующее: «Я думаю, что мы можем присоединиться к предложению, которое было сделано(,) о присуждении М. М. Бахтину степени доктора наук за эту работу. У М. М. Бахтина имеется много трудов, но нет ученой степени. У него не был сдан кандидатский минимум, он сдал его на отлично. Я помню целый ряд работ, очень ценных работ ученых, которые не имели кандидатского минимума, и мы присуждали им степень доктора. Но и в ряду таких работ работа М. М. Бахтина представляет наиболее крупный вклад в историю науки. И я присоединяюсь к тому предложению, которое было сделано, о присуждении М. М. Бахтину степени доктора филологических наук» (ПЗ: IV, с. 1024).

После официальных оппонентов и зачитанного «неофициального» отзыва академика Тарле с резко критическим мнением выступила кандидат филологических наук М. П. Теряева. Очевидно, однако, что ее голос ни перевесить мнения Смирнова, Дживелегова, Нусинова, Тарле, ни переломить ход дела не мог.

А вот на настроения членов Ученого совета обратить внимание стоит. В. Ф. Шишмарев, открывший заседание, тут же его и покинул, проголосовав заранее (следовательно, второе голосование предполагалось и бюллетени были заготовлены) и передав права председателя своему заместителю В. Я. Кирпотину. Из двенадцати членов Ученого совета, которым еще предстояло проголосовать, в прениях выступили трое — Н. К. Пиксанов, Н. Л. Бродский и В. Я. Кирпотин. (Последний, напомним, занимал пост заместителя директора ИМЛИ и, по его признанию, именно он организовал две защиты в один день.)

Как уже было сказано, ходатайство о присуждении докторской степени, возбужденное двумя оппонентами, Смирновым и Дживелеговым (Нусинов к их предложению присоединился), для ряда членов Ученого совета, по их словам, явилось полной неожиданностью. И, собственно, главная борьба развернулась не вокруг существа диссертации М.М.Б., а вокруг перехода к процедуре присуждения докторской степени. Достаточно сказать, что из девяти выступавших «неофициальных оппонентов» (как они названы в Выписке из протокола — ПЗ: V) свое знакомство с диссертацией признали двое — Д. Е. Михальчи и Б. В. Залесский, членами Ученого совета не являвшиеся.

Член-корреспондент АН СССР Н. К. Пиксанов, пространно высказавшийся о диссертации, споривший с автором и оппонентами, по его собственному признанию, диссертации не читал, мотивируя это тем,

что заявленная в повестке защита кандидатской «дело не такое уж ответственное», а о повороте диспута и ходатайстве о присуждении диссертанту докторской степени он не предполагал: «Товарищи, я очень смущен тем, как развернулся у нас сегодня диспут. ⟨...⟩ Кандидатская диссертация — дело не такое уже ответственное, чтобы очень беспокоиться о ней, а особенно, когда дело касается Бахтина, которого мы давно знаем в печати. Наверно в этой диссертации проявлены хорошие знания, хорошая методика работы и прочее. И затем три имени оппонентов, которых я очень ценю в области научной.

Но то, что здесь развернулось, осложнило для меня весь вопрос. Я уже не говорю о том, что оценка диссертации из категории кандидатской настойчиво переводится в категорию докторской, что на повестке не обозначено и о чем члены Ученого Совета не были предупреждены. Оценка такая — это есть момент юридический, о нем можно говорить в ином круге. Но вот то, как по существу дело развернулось, — это очень серьезно, это очень ответственно, и каждый из членов Ученого Совета, который будет голосовать, должен по чистой совести дать себе ответ, как же он думает, каков вывод он сделает из диспута.

Затруднение мое существенное заключается в том, что, не предвидя такого поворота дела, я не смог, не сумел, не нашел времени ознакомиться с самой диссертацией ⟨...⟩» (ПЗ: IV, с. 1035).

Взявший слово вслед за Н. К. Пиксановым Н. Л. Бродский диссертации также не читал (в начале он ссылается на знакомство с Тезисами и вступительным словом диссертанта, а приступая к критике, свидетельствует, обращаясь к М.М.Б.: «Я с вашей работой не знаком, поэтому заранее прошу извинить, если чего-то недопонял ⟨...⟩» — ПЗ: IV, с. 1039), но выразил свое несогласие с ходатайством оппонентов провести процедуру присуждения докторской степени: «Товарищи официальные оппоненты соответствующим образом организовали мнение членов Ученого совета ⟨...⟩. Я хочу голосовать честно и мужественно, так, как люблю, а не так, как пытаются обработать, хотя бы и уважаемые мною официальные оппоненты» (с. 1038, 1039).

Далее, согласно Стенограмме, выступали: с поддержкой М.М.Б. — читавший диссертацию Д. Е. Михальчи («Я диссертацию читал и знаком с ней не только по отзывам и тезисам ⟨...⟩); с резкой критикой — не знакомый с работой Финкельштейн и прочитавшая диссертацию «не всю» Е. Я. Домбровская. Затем вновь взяли слово официальные оппоненты: Дживелегов, резонно заметивший, что «для того, чтобы задавать другим и себе вопросы, ⟨...⟩ лучше всего прочитать эту научную работу ⟨...⟩», Смирнов и Нусинов. Ни один из оппонентов от своего прежнего мнения не отказался.

Затем в диспут вступил В. Я. Кирпотин, засвидетельствовавший, как и два других члена Ученого совета, свое незнакомство с обсуждаемой диссертацией[63]. Не высказавшись прямо о неподдержке присуждения докторской степени, Кирпотин дал понять, что присоединяется к критическим отзывам коллег: «Я диссертацию не читал 〈...〉 Я не смог сказать против книги, но смог выступить на основе того, что здесь говорилось. Тут много было сказано такого, что положение дела уяснило» (с. 1048, 1051).

Далее в защиту М.М.Б. высказался Б. В. Залесский, а после него слово взял ученый секретарь ИМЛИ Б. В. Горнунг, выступление которого, судя по всему, застенографировано не полностью, однако очевидно, что это едва ли не единственное квалифицированное выступление в прениях, свидетельствующее о знакомстве как с самой работой, так и с существом проблемы и актуальным научным контекстом.

После заключительного слова диссертанта председательствующий объявил начало закрытого заседания Ученого совета, на котором состоялось тайное голосование — отдельно за присуждение кандидатской, а затем докторской степени.

Члены Ученого совета — В. Ф. Шишмарев, В. Я. Кирпотин, Л. И. Пономарев, С. И. Соболевский, Л. И. Тимофеев, Н. К. Пиксанов, Н. Л. Бродский, И. Н. Розанов, Н. К. Гудзий, Б. В. Михайловский, И. М. Нусинов, А. К. Дживелегов, М. А. Цявловский[64] — проголосовали следующим образом: за присуждение степени кандидата филологических наук единогласно (13 голосов), за присуждение степени доктора филологических наук голоса разделились — «за» 7, «против» 6.

(При этом остается не ясным одно обстоятельство. Перед голосованием, как следует из Стенограммы, присутствовало десять членов Ученого совета; участвовало в голосовании тринадцать, то есть отсутствующие либо проголосовали заранее, как В. Ф. Шишмарев, либо попросили это сделать коллег. Но в таком случае о предстоящем голосовании не только кандидатской, но и *докторской* степени члены

---

[63] В 1990-е гг. В. Я. Кирпотин свидетельствовал об обратном: «Диссертацию я читал раньше, знал. Через Тарле...» // *ДКХ.* № 2–3 (1993). С. 113. Н. А. Паньков комментирует расхождение Стенограммы с мемуаром следующим образом: «Стенограмма защиты определенно свидетельствует, что Кирпотин диссертацию не читал. Сейчас ему кажется, что она была прочитана. Возможно, что память подвела, возможно, сработало невольное стремление подчеркнуть осознанность и значимость своего участия в деле Бахтина» // Там же. С. 114. Мы бы не решились заключать столь категорично. Должность В. Я. Кирпотина никак не предполагала, особенно в данном непростом случае, полного неведения о тексте защищаемой работы.

[64] В дневнике М. А. Цявловского сохранилась констатирующая запись об итогах голосования.

Ученого совета были предупреждены, иначе следовало бы признать, что процедура голосования была нарушена.)

Завершая заседание, Кирпотин объявил о том, что «Ученый совет присуждает степень кандидата филологических наук тов. Бахтину М. М. и обращается в Министерство высшей школы с ходатайством о присуждении ему степени доктора филологических наук» (с. 1066).

После этого началась почти семилетняя история рассмотрения «докторского» дела в ВАК, закончившаяся в 1952 г. выдачей кандидатского диплома.

Таковы данные документов. Неофициальных свидетельств, компенсирующих казенную сухость протокола и передающих *атмосферу* события, немного. Одно из них содержится в письме С. М. Бонди от 18 марта 1966 г., присланном в ответ на подаренную М.М.Б. книгу о Рабле:

> «Сегодня получил Ваш подарок — книгу о Раблэ — и хочу поблагодарить Вас за Вашу любезность. С величайшим интересом буду ее читать! Я помню Вашу „защиту" в Институте Мировой Литературы! Помню, как вилял Пиксанов — после идиотского выступления какой-то дуры (фамилию ее я уже забыл!). Помню, как присутствовавший там же Сиверс (литературовед-дилетант, бывший, кажется, сенатор или что-то подобное) выразил свое кипучее негодование этим неграмотным, но агрессивным выступлением — только одним словом, которое он выкрикнул с места с удивительной интонацией! Дело в том, что эта дама, говоря о Вашем герое, произносила его фамилию с невероятным акцентом, как русское слово (в роде «на ко*рабле*»). Сиверс — не выдержал — и на весь зал крикнул с прекрасным французским «прононсом» — «*Rabelais!!*» — И все» (АБ).

Для М.М.Б. и его ближайших друзей вечер 15 ноября завершился, по выражению А. А. Смирнова, «симпозионом» на квартире М. В. Юдиной.

ВАКовское дело

После защиты дело М.М.Б. было направлено в ВАК — для выдачи кандидатского диплома и рассмотрения вопроса о присуждении докторской степени.

В Постановлении Ученого совета ИМЛИ говорилось: «1. На основании закрытой баллотировки, давшей единогласные результаты (13 голосов), присвоить БАХТИНУ, Михаилу Михайловичу ученую степень кандидата филологических наук, за защиту им диссертации „Рабле

в истории реализма". ⟨...⟩ 3. На основании закрытой баллотировки (давшей результат семь голосов «за» и шесть голосов «против») возбудить ходатайство перед Высшей Аттестационной Комиссией Министерства Высшего образования СССР о присвоении БАХТИНУ, Михаилу Михайловичу ученой степени доктора филологических наук за защиту диссертации „Рабле в истории реализма"» (П3: V). Согласно действующей инструкции «О порядке применения постановлений Совета народных комиссаров СССР от 20 марта 1937 г. и 26 апреля 1938 г. „Об ученых степенях и званиях" (С изменениями в 1941, 1945 и 1946 гг.)», решения ученых советов о присуждении степени кандидата наук считались окончательными[65]. Поэтому в Справке по форме № 2, направленной в ВАК для присуждения докторской степени, М.М.Б. назван уже *кандидатом филологических наук*: «Имеет ученую степень кандидата филологических наук, присвоенную Ученым советом Института мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР 15 ноября 1946 г.» (П4: 4). Однако до 1952 г. диплом кандидата наук М.М.Б. не выдавался, но и его кандидатское дело не пересматривалось. Впрочем, в марте 1949 г. потенциальная угроза пересмотра все-таки прозвучала. Заместитель министра высшего образования А. В. Топчиев высказал намерение взять диссертацию М.М.Б. «на контроль в связи с космополитизмом»: «Хорошо было бы дать на контроль и, может быть, опубликовать замечания, а затем уже решить вопрос о присуждении степени кандидата» (П4: 16), — однако процедура переслушивания кандидатского дела возбуждена не была.

Итак, после защиты из ИМЛИ в ВАК, как сказано в письме за подписью В.Ф.Шишмарева, были направлены документы для выдачи кандидатского диплома и материалы диспута о присуждении степени доктора филологических наук, в том числе Выписка из протокола заседания Ученого совета, аннотация к диссертации и Справка по форме № 2, содержащая данные о диссертанте и его работе, а также Постановление Ученого совета (П4: 1–4). В ответ из ВАК пришел запрос о недостающих документах: копии диплома о высшем образовании и публикации в газете, информирующей о защите диссертации. В деле М.М.Б. копии диплома, разумеется, быть не могло, хотя в Справке по форме №2 за подписью ученого секретаря ИМЛИ Б. В. Горнунга говорилось, что диссертант «окончил историко-филологический факультет Петроградского гос.⟨ударственного⟩ университета в 1918 г.» (П4: 4). Ответ в ВАК за подписью Б. В. Горнунга, датированный 10 мая 1947 г.,

---

[65] См.: Высшая школа. Основные постановления, приказы и инструкции. М., 1957. С. 322–323.

фактически признавал отсутствие у диссертанта диплома о высшем образовании; в нем говорилось: «Копия диплома об окончании Петроградского университета в 1918 году запрошена у т. Бахтина телеграфно. Институт не требовал ее у т. Бахтина при защите, поскольку имелся документ о сдаче кандидатского минимума»; публикацию о защите было обещано доставить «в ближайшие дни» (П4: 5).

Хотя, согласно инструкции, ученые степени присуждались «гражданам СССР, имеющим законченное высшее образование», а сам диссертант для защиты и последующего присуждения ученой степени должен был представить копию диплома[66], в ходе рассмотрения докторского дела М.М.Б. вопрос о дипломе больше не поднимался. Газетная публикация в материалах личного дела также отсутствует, скорее всего, ее не было.

20 июня 1947 г. Экспертная комиссия по филологическим наукам в составе: Н. Ф. Бельчиков (председатель), А. В. Алпатов, П. Г. Богатырев, Л. И. Базилевич, В. Н. Нечаев, Л. М. Поляк, Е. И. Ковальчик, В. Ф. Ржига, Л. И. Тимофеев — рассмотрела дело М.М.Б. и постановила отправить работу на дополнительное рецензирование С. С. Мокульскому и М. П. Алексееву: «Рекомендовать ВАК направить диссертацию на отзыв двум референтам — проф.⟨ессору⟩ доктору филологических наук Мокульскому С. С. и члену-корреспонденту Академии наук СССР проф.⟨ессору⟩ Алексееву М. П. Просить их установить, какой ученой степени достоин т. Бахтин М. М. на основании защищенной им диссертации (кандидатской или докторской)» (П4: 7).

Осенью 1947 г. дело осложнилось кампанией, развернутой против ИМЛИ и приведшей к уходу с поста директора и председателя Ученого совета В. Ф. Шишмарева, поддержавшего защиту М.М.Б. 20 ноября 1947 г. в газете «Культура и жизнь» появилась статья В. Николаева «Преодолеть отставание в разработке актуальных проблем литературоведения», где среди прочей критики ИМЛИ как института, «оторванного от жизни», говорилось, что «Ученый совет института нередко проявляет безответственное, антигосударственное отношение к присуждению ученых степеней», а в качестве примера приводилась диссертация М.М.Б.: «В ноябре 1946 г. Ученый совет института присудил докторскую степень за псевдонаучную фрейдистскую по своей методологии диссертацию Бахтина на тему „Рабле в истории реализма“. В этом „труде“ серьезно разрабатываются такие „проблемы“ как „гротескный образ тела“ и образы „материально-телесного низа“ в произведении Рабле и т. п.».

---

[66] Там же. С. 320, 321, 324.

Статья нашла отклик и в Саранске. По воспоминаниям В. Б. Естифеевой, кафедра литературы «получила задание» обсудить выступление Николаева, однако директору пединститута М. Ю. Юлдашеву удалось доказать нецелесообразность обсуждения диссертации М.М.Б. до решения ВАК. «Припоминается такая сценка, — пишет Естифеева. — Во время перерыва между лекциями в маленькой преподавательской комнате за столом сидел Михаил Михайлович и, сделав из листка бумаги лодочку для пепла, курил. Он глубоко ушел в свои мысли и, казалось, не замечал входящих и выходящих людей и не слышал оживленной беседы сидящих невдалеке. К нему подошел преподаватель русского языка М. и негромко спросил: „Михаил Михайлович, кто такой Фрейд?“ Лицо Михаила Михайловича озарила доброжелательная улыбка, и он кратко и доступно начал рассказ 〈...〉».[67]

Новое рассмотрение диссертации М.М.Б. состоялось уже в следующем году. Рецензии Мокульского и Алексеева также относятся к 1948 г. Отзыв Мокульского в деле отсутствует, о мнении рецензента можно судить на основании его выступления на заседании Экспертной комиссии по западной филологии 24 февраля 1949 г.; отзыв Алексеева, датированный вторым марта 1948 г., сохранился (П4: 8). Оба рецензента признали диссертацию докторской. М. П. Алексеев назвал ее «работой *выдающейся*», «необычным, исключительным явлением», «трудом, имеющим значение научного открытия»: «По смелости, свежести и оригинальности своих идей, по плодотворности своих результатов, по тонкости своего анализа и по многим своим другим, поистине превосходным качествам, это исследование резко выделяется из 〈...〉 докторских диссертаций последнего десятилетия 〈...〉» (П4: 8).

После благоприятных отзывов Мокульского и Алексеева Экспертная комиссия по романо-германской и классической филологии рассматривала дело М.М.Б. на протяжении 1948 г. трижды: 12 апреля, 25 ноября и 30 декабря. 12 апреля было решено направить диссертацию на отзыв В. М. Жирмунскому (этот отзыв в деле отсутствует, по всей вероятности, как справедливо предположил Н. А. Паньков, комиссия отказалась от своего решения в виду кампании, развернувшейся против самого Жирмунского[68]); 25 ноября — председателю этой же Экспертной комиссии Я. М. Металлову (П4: 10); а 30 декабря, на основании

---

[67] *Естифеева В. Б.* Воспоминания о Бахтине: Первое десятилетие в Саранске // *ДКХ.* № 30 (2000). С. 133.

[68] «Рабле есть Рабле...» Материалы ВАКовского дела М. М. Бахтина (Публикация, подготовка текста и комментарии Николая Панькова) // *ДКХ.* № 27 (1999). С. 96.

доклада Металлова, комиссия постановила пригласить М.М.Б. на свое заседание 19 января 1949 г. «для ознакомления с замечаниями» (П4: 11).

10 января директору пединститута, в котором служил М.М.Б., была направлена правительственная телеграмма за подписью А. В. Топчиева, извещавшая о необходимости командировать М.М.Б. на «заседание экспертной комиссии ⟨по⟩ классической филологии» (П4: 12)[69]. Узнав о приглашении, М.М.Б. срочной телеграммой просит М. В. Юдину выяснить через Л. И. Тимофеева причины вызова и «особенно почему ⟨в⟩ комиссию ⟨по⟩ классической филологии» (П4:13). 14 января Юдина отвечает М.М.Б. из Ленинграда, настойчиво советуя приехать, а 16 января уже из Москвы пишет, ссылаясь на Л. И. Тимофеева и Б. В. Залесского: «Леонид Иванович категорически настаивает вашем приезде я и Борис Владимирович также выезжайте немедленно» (П4: 13). Тем не менее М.М.Б. принимает решение не приезжать и телеграфирует в Министерство высшего образования: «Выехать не могу вследствие болезни прошу слушание моей диссертации экспертной комиссии назначенное девятнадцатое отложить Бахтин» (П4: 14).

Диссертация была рассмотрена 24 февраля 1949 г. Экспертной комиссией по западной филологии в составе: А. И. Смирницкий (председатель), Б. А. Ильиш, С. С. Мокульский, В. Г. Адмони, И. Р. Гальперин, Н. Ф. Дератани, К. А. Ганшина, О. И. Богомолова, Т. Л. Агаян (ученый секретарь). Признав достоинства диссертации, комиссия отметила «грубые ошибки и искажения», содержащиеся в работе: ссылку на авторитет А. Н. Веселовского, утверждение влияния Рабле на Гоголя, термин «готический реализм», несоответствие содержания работы ее заглавию, — и постановила «просить ВАК вернуть тов. Бахтину М. М. работу на переработку с последующим представлением ее в экспертную комиссию» (П4: 15).

15 марта 1949 г. «Рабле» рассматривал уже Президиум ВАК. Докладывала председатель Экспертной комиссии по западной филологии В. А. Дынник. Констатировав «в высшей степени положительные» отзывы официальных оппонентов, «восхищенный» отзыв М. П. Алексеева и признание экспертной комиссией, «хотя и более сухо», соответствия диссертации докторской степени, В. А. Дынник перешла к недостаткам, признав односторонность исследования, сводящую «содержание ⟨...⟩ произведений к низменным сторонам человеческой натуры». Более определенно и резко высказались заместитель Председателя ВАК А. М. Самарин, предложивший проверить соответствие диссертации степени кандидата наук («В общем порядке надо проверить — подходит

[69] В телеграмме ошибочно указано *восемнадцатое* января.

ли она к кандидатской диссертации»), и председательствовавший на заседании А. В. Топчиев, рекомендовавший взять работу М.М.Б. на контроль «в связи к космополитизмом» (П4: 16).

В заключении Президиум ВАК рекомендовал отклонить ходатайство Ученого совета ИМЛИ об утверждении М. М. Бахтина в ученой степени доктора филологических наук.

Инстанцией, принимавшей окончательное решение по делу, был Пленум ВАК. 9 мая 1949 г. заведующая Сектором университетов ВАК А. Найденова информировала М.М.Б. о предстоящем заседании Пленума: «Просим сообщить, когда Вы сможете (по состоянию здоровья) 21 или 28 мая приехать в Москву на заседание Пленума ВАК, на котором будет рассматриваться Ваша докторская диссертация». В том же письме перечислялись установленные «предварительной экспертизой» ошибочные положения работы, которые диссертант должен был учесть в своем выступлении: анализ Рабле в отрыве от гуманистического движения эпохи; игнорирование идейной стороны романа Рабле, придающее работе «формалистический характер»; обеднение реалистического стиля писателя; опрокидывание его в средневековье; влияние Рабле на Гоголя; методологическая порочность работы в целом (см. П4: 17).

12 мая М.М.Б. приехал в Москву (П4: 18), а 21 мая состоялся Пленум ВАК. В начале заседания председательствовавший А. В. Топчиев предоставил слово соискателю. Риторическая тактика М.М.Б. строилась следующим образом. В ответе на критику научной стороны работы он опирался на сугубо положительные рецензии оппонентов: «Те критические замечания, которые были мне вручены, по-моему, не имеют никакого отношения к моей работе. Когда я просил дать мне развернутые рецензии, в которых были бы отражены критические замечания, они мне не были предъявлены. Наоборот, мне заявили, что все рецензии положительные и что этих критических замечаний по работе — нет» (П4: 19). В ответе на идеологическую критику ссылался на Ленина, не называя, но подразумевая его статью «Критические заметки по национальному вопросу», в которой сказано о двух культурах, «демократической» и «господствующей»[70], а также на идеологически актуальное запрещение враждебным СССР правительством Южно-Африканского союза романа Рабле как порнографического произведения: «Я считал, что после моей работы говорить о грубо-физиологических образах романа Рабле нельзя: я раскрыл глубокий идейный смысл этих образов. Моя работа действительно этому посвящена: это — пафос

---

[70] *Ленин В. И.* Полн. Собр. соч.: В 55 т. Т. 24. М., 1969. Указано Н. А. Паньковым (*ДКХ.* № 27 (1999). С. 110–111).

моей работы, а мне дальше говорят, что это „грубо-физиологические образы". Так думает Южно-Африканский Союз: правительство С⟨мэтса⟩ запретило роман Рабле как произведение порнографического писателя. ⟨...⟩ Изучение национальной культуры вне официального контекста — это одна из основных задач нашего советского литературоведения. Мы очень часто декларируем, приводим цитаты из Ленина о неофициальной культуре, которая есть у каждого народа; но надо же пойти дальше: надо эту неофициальную культуру раскрыть» (П4: 19).

После М.М.Б. слово взял Н. С. Чемоданов, который, указав на «грубые идеологические ошибки» — ссылку на авторитет Веселовского и влияние Рабле на Гоголя, предложил вернуть диссертацию на переработку: «Все это показало нам, что работа Бахтина не выдерживает критики в настоящее время в свете решений Партии по идеологическим вопросам. Но в то же время ясно, что ошибки, имеющиеся в работе Бахтина, легко устранимы и не составляют лейтмотива в этой работе. Поэтому мы просили вынести решение — разрешить диссертанту переработать диссертацию» (П4: 19).

Отдельно, еще до выступления Н. С. Чемоданова, М.М.Б. ответил на критику заключительных страниц диссертации, посвященных Рабле и Гоголю, вокруг которых развернулась вся дальнейшая дискуссия. Н. С. Чемоданов, В. В. Виноградов, А. М. Самарин раздел критиковали, В. В. Виноградов ссылался при этом на И. Е. Мандельштама[71], как поставившего эту проблему впервые; И. Э. Грабарь раздел и книгу в целом поддерживал: «Сотни книг было написано о Рабле, но такой ни одной не было в мировой литературе» (П4: 19).

Во время обсуждения В. В. Виноградов предложил присвоить М.М.Б. ученое звание профессора, однако это предложение не обсуждалось. В постановлении ВАК записано решение, в ходе дискуссии озвученное Н. С. Чемодановым: рассмотрение дела отложить, диссертацию вернуть автору на переработку, после чего поставить вопрос на обсуждение ВАК вновь (П4: 20).

Работа была возвращена соискателю 22 июля 1949 г. (П4: 21); в 1949–1950 гг. М.М.Б. ее перерабатывал и 15 апреля 1950 г. представил в ВАК на повторное рассмотрение.

---

[71] *Мандельштам И. Е.* О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. Гельсингфорс, 1902.

Редакция 1949–1950 гг.

Экземпляр *Р-1949/1950* (747 страниц против 664 в *Р-1940*) в трех черных переплетах — «Творчество Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» — хранится в АБ. Его основу составляет машинопись *Р-1940*, переложенная вновь напечатанными листами дополнений и изменений; старая нумерация страниц аккуратно стерта, а новая внесена от руки. Все изменения последовательно и полностью учтены в настоящем томе и публикуются в разделе: «Творчество Рабле и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса (1949–1950 гг.). ⟨Дополнения и изменения 1949–1950 гг.⟩».

Перечень вновь подготовленных страниц приведен в Объяснительной записке, которую М.М.Б. направил в Экспертную комиссию по западной филологии 15 апреля 1950 г.:

«В количественном отношении переработка выражается в таких цифрах: устранено из работы около 40 стр., написано дополнительно около 120 новых страниц, подвергнуто большим или меньшим исправлениям около 200 стр.; в итоге объем работы увеличился на 80 стр. ⟨...⟩.

Вот эти страницы по главам:

Введение (полностью): 1 – 29.

Гл. 1.: 34 – 37, 80 –84.

Гл. 2.: 193 – 198, 202 – 203.

Гл. 3.⟨:⟩ 237 – 238, 286 – 287.

Гл. 4.: 414 – 417.

Гл. 5.: 456 – 458.

Гл. 7.: 576 – 579, 663 – 667.

Гл. 8.: 671 – 674, 726 – 737» (П4: 23).

Впоследствии сам М.М.Б. оценивал дополнения и изменения 1949–1950 гг. резко критически: «Я дополнял ее (рукопись. — *И. П.*), — писал он В. В. Кожинову, — (около 1950 г.) по „указаниям“ экспертной комиссии ВАКа и внес в нее много отвратительной вульгарщины в духе того времени».[72]

Действительно, большая часть изменений носила вынужденный, ритуально-идеологический, характер. М.М.Б. написал Введение, которое, по его словам, раскрывало «основную проблему ⟨...⟩ исследования в свете учения В. И. Ленина» (с. 1104), предпослал Введению эпиграф из статьи Ленина «Критические заметки по национальному вопросу»: «Есть две нации в каждой современной нации… Есть две национальные

---

[72] Цит. по первой публикации: Литературная учеба. 1992. № 5–6. С. 150.

культуры в каждой национальной культуре»[73]. Отдельно критиковал взгляды А. Н. Веселовского по следующим позициям: 1) не раскрыта классовая борьба эпохи; 2) не учтена роль народа и «народного оптимизма» Рабле; 3) не понят «особый характер и революционная природа народного смеха»; 4) исследован только «официальный» Рабле; 5) «телемский эпизод» рассмотрен как ключ к мировоззрению Рабле. Анализировал «классовое и революционное содержание народной культуры» и описание смеха Ленина, данное М. Горьким в очерке «В. И. Ленин» (с. 552–553). Изменил название восьмой главы: «Образы Рабле и современная ему действительность» вместо «Образ и слово в романе Рабле» (при подготовке *ТФР* М.М.Б. вернул главе прежнее заглавие, но эта поправка принята во внимание не была). Придал, как следует из объяснительной записки в ВАК, «более принципиальный и боевой характер» критике буржуазной раблезистики. Написал заключение, снабженное необходимыми упоминаниями К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, И. В. Сталина.

И все-таки часть дополнений и изменений 1949–1950 гг., хотя и была продиктована требованиями ВАК, имела научные резоны и учитывалась при подготовке издания «Рабле» в 1965 г. Так, М.М.Б. дал тексту новое заглавие — «Творчество Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (вместо «Франсуа Рабле в истории реализма»); заменил термин «готический реализм» на «гротескный реализм»; сформулировал основные этапы «истории народного смеха и роли Рабле в ней» (с. 561–564); ввел краткие экскурсы в историю карнавального смеха во времена Ивана Грозного и Петра I (с. 571–572); дал углубленный анализ двутонного слова и двутелого образа, с примерами из Сервантеса, Гете, Аристофана (с. 587–589); исключил страницы, посвященные Рабле и Гоголю (впоследствии, расширив текст приблизительно вдвое, М.М.Б. подготовил отдельную работу, известную под названием «Рабле и Гоголь: Искусство слова и народная смеховая культура» — *ВЛЭ*, с. 484–495; см.: т. 4/2). И во Введении, если отбросить идеологическую риторику политического противостояния двух систем, СССР и Запада, обнаруживается собственно исследовательская составляющая — постановка проблемы народной, *неофициальной* культуры, ведущая, по мнению М.М.Б., к объяснению «загадки Ренессанса»: «Необходимо поставить проблему неофициальной народной культуры во всей ее широте и принципиальности, необходимо раскрыть в е с ь г р о м а д н ы й о б ъ е м этой культуры, несравненно более широкий

[73] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч.: В 55 т. Т. 24. М., 1969. С. 129.

и богатый, чем это до сих пор казалось, необходимо раскрыть и ее глубокий сокровенный смысл, о котором и не подозревали представители старой науки» (с. 521).

11 мая 1950 г. Экспертная комиссия ВАК по западной филологии повторно рассмотрела дело М.М.Б. и постановила направить переработанную диссертацию на отзыв Р. М. Самарину (П4: 24). Через девять месяцев, 22 февраля 1951 г., то же решение приняла уже Экспертная комиссия ВАК по литературоведению (П4: 25). 10 мая 1951 г. комиссия под председательством Д. Д. Благого на основании резко критического отзыва Самарина рекомендовала отклонить решение Ученого совета ИМЛИ о присуждении М.М.Б. степени доктора филологических наук (П4: 27).

Среди главных недостатков работы, не позволяющих считать ее соответствующей требованиям, предъявляемым к докторским диссертациям, Самарин назвал неправильное, «порочное», решение вопроса о реализме Рабле; бестактность выражений и порочность содержания разделов, посвященных «материально-телесному низу»; отсутствие марксистско-ленинского анализа действительности; «формалистическую абстрагированность» работы, окрашенную «неприятной физиологической тенденцией», заставляющей вспомнить о «реакционных домыслах фрейдистского „литературоведения“». «Я считаю невозможным, — заключал свой отзыв Самарин, — рассматривать ее как диссертацию, дающую ее автору право называться доктором филологических наук, так как в ней имеются серьезные методологические недостатки и ошибки, в основном сводящиеся к тому, что М. М. Бахтин формалистически подходит к вопросу о творческом методе Рабле (пренебрегает конкретными историческими условиями его развития — условиями народно-освободительных движений во Франции XVI века, условиями формирования французской нации, условиями идеологической (в том числе и литературной) борьбы, участником которой был Рабле.

Особо отмечаю недопустимый стиль изложения работы; М. М. Бахтину следует указать, что ряд мест его работы должен быть радикально изменен, так как в настоящем ее виде диссертация М. М. Бахтина не может быть передана в Ленинскую библиотеку для ознакомления с нею и для использования ее» (П4: 26).

9 июня 1951 г. на заседании ВАК под председательством А. В. Топчиева решение Экспертной комиссии по литературоведению было поддержано; ВАК отклонила ходатайство об утверждении М.М.Б. в ученой степени доктора филологических наук: «Отклонить ходатайство

об утверждении БАХТИНА Михаила Михайловича в ученой степени доктора филологических наук ввиду того, что представленная к защите работа не отвечает требованиям, предъявляемым к диссертации на соискание степени доктора наук» (П4: 29).

31 мая 1952 г. Президиум ВАК постановил выдать М.М.Б. диплом кандидата наук (П4: 30). Кандидатский диплом за номером МФЛ № 01287 (АБ) выписан 2 июня 1952 г., а 25 августа М.М.Б. была возвращена диссертация (см. П4: 31). Больше вплоть до начала 1960-х гг. М.М.Б. к тексту «Рабле» не возвращался.

Приложение 1

ПЕРЕПИСКА М. М. БАХТИНА О СУДЬБЕ «РАБЛЕ» (1940-е гг.)[1]

1. М. М. Бахтин — Б. В. Залесскому*
22 декабря 1938 г.
⟨письмо⟩

Дорогой Борис Владимирович,

давно не имеем от Вас известий. Как у Вас дела? как Мар⟨ия⟩ Конст⟨антиновна⟩?

У нас все по-старому. Меня очень беспокоит вопрос с книгами. Работа моя стоит без движения. Удалось ли Вам что-нибудь достать по списку? Очень прошу Вас, Борис Владимирович, ускорить это дело с книгами. От них сейчас зависит вся моя судьба. Может быть можно связаться с Инст⟨итутом⟩ Мировой литературы. Простите, что беспокою Вас.

Елена Александровна Вам кланяется.

Привет Марии Константиновне.

Целуем Вас

М. Бахтин

22 / XII 38 г.

---

* Из архива Б. В. Залесского (печатается по копии, предоставленной Н. А. Паньковым).

---

[1] Все публикуемые письма, открытки, почтовые карточки и телеграммы, за исключением особо оговоренных случаев, хранятся в АБ. Тексты писем

2. М. М. Бахтин — Б. В. Залесскому*
4 января 1939 г.
⟨письмо⟩

Дорогой Борис Владимирович,
поздравляем Вас и Марию Константиновну с Новым годом и шлем наши лучшие пожелания.

Мы получили Ваше письмо и посылку от Наташи. Благодарим Вас за них. На Новый год у нас была Мария Вениаминовна⟨,⟩ и мы встретили его весело. Вообще же у нас все по-старому. Мерзнем, но умеренно. Как у Вас?

Очень прошу Вас, Борис Владимирович, если только позволит Вам время, предпринять что-либо с книгами. Я без них пропадаю. Тот список, который я Вам дал, является основным и самым важным. Но на всякий случай (если бы по тому списку ничего не оказалось)

печатаются по оригиналам, с сохранением особенностей авторской орфографии и пунктуации; исправлены только очевидные описки; подчеркнутые фрагменты при публикации передаются курсивом. Сокращения раскрыты в редакторских угловых скобках; необходимый реальный комментарий дается в подстрочных примечаниях, расположенных непосредственно за текстом комментируемого письма. Там же указывается место первой публикации; отсутствие такого указания означает, что текст публикуется впервые. Большинство писем датированы. Время написания остальных указывается по почтовым штемпелям с пометой «не позднее...». Даты отправления и получения указываются всегда, даже если текст письма датирован, за исключением случаев, когда надпись на оттиске почтового штемпеля неразборчива.

Часть писем М.М.Б., а именно письма к А. А. Смирнову 1944–1945 гг., печатаются по черновикам, хранящимся в АБ. Их оригиналы могут находиться в остающемся неразобранным архиве А. А. Смирнова (РО ИРЛИ), однако проверить это пока не представилось возможным. При публикации черновиков зачеркнутые фрагменты заключаются в квадратные скобки, а стилистические варианты — в том случае, если они надписаны друг над другом и ни один из них не зачеркнут, — печатаются оба и разделяются знаком «/»: например, «Хорошо ли / Может быть и не следовало бы».

Кроме писем М. М. Бахтина и к М. М. Бахтину в Приложении печатается также переписка третьих лиц, в которой обсуждается судьба книги о Рабле: например, письмо И. Н. Томашевской к М. В. Юдиной, где сообщается о том, что рукопись «Рабле» в конце 1945 г. была передана Гослитиздатом Л. Арагону для издании во Франции (П1: 48). Это свидетельство особенно интересно и ценно еще и потому, что никаких других сведений ни о передаче рукописи Л. Арагону, ни о планах ее несостоявшегося издания во Франции в конце 1945 — начале 1946 гг. в архивах не обнаружено.

прилагаю к письму список книг второстепенного значения, но все же мне нужных. Простите, что не даю Вам покоя.

Целуем Вас и Марию Константиновну.

Ваш М. Бахтин.

4 / I 1939.

⟨список книг⟩

6. Грифцов «Теория романа» (1927).
1. Wolff «Geschichte der Romantheorie» (1911).
4. Borcherdt «Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland»
10. Bobertag «Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland» (1877–1884).
2. Willmotte «De l'origine du roman en France» (1925).
3. Voelker «Die Bedeutungsentwicklung des Wortes Roman», 1887.
5. Сиповский «Из истории русского романа».
9. Тимофеев «Теория литературы» (последнее издание).
7. Поспелов Теория литературы.
9. Филдинг «Том Джонс».

---

* Из архива Б. В. Залесского (печатается по копии, предоставленной Н. А. Паньковым).

3. М. М. Бахтин — Б. В. Залесскому*

11 октября 1939 г.

⟨письмо⟩

Дорогой Борис Владимирович,

сердечное спасибо за книгу, деньги, за заботу и внимание!

Мы узнали, что отпуск Вы проводите в Москве. Как было бы хорошо, если бы Вы приехали к нам, хотя на пару дней, вместе с Марией Константиновной. Может быть это осуществимо?

У нас все по-старому. Работа моя идет, но медленнее, чем это следовало бы. Одна из основных причин — недостаток в книгах. Нельзя ли достать еще что-нибудь по списку? Очень прошу Вас, Борис Владимирович, навести библиографическую справку о работах о Рабле, вышедших после 1930 г. Если можно, пришлите мне французский словарь. Буду Вам очень признателен за все.

Сердечный привет Марии Константиновне. Целуем Вас. Может быть Вы все же приедете?

Ваш М. Бахтин.

---

* Из архива Б. В. Залесского (печатается по копии, предоставленной Н. А. Паньковым).

4. И. И. Канаев — М. М. Бахтину
23 ноября 1940 г. Ленинград
⟨письмо⟩

Дорогой Михаил Михайлович,

Вы такой нехороший, что Вам и писать не стоит — все лето не мог и слова написать, даже адрес сообщить, так что его пришлось узнавать через М. В.*

Пишу лишь потому, что говорил по поводу Вас с А. А. Смирновым. Он очень просит Вам кланяться и крайне заинтересован В⟨ашей⟩ Книгой о Рабле. Говорил, что м. б. ее можно кусками печатать в каком-то здешнем журнале.

Сообщите, как Вы на это смотрите и каково положение с изданием этой книги? Что Вы ее приготовили к печати и переписали на машинке? Хотелось бы ее прочесть.

Где Вы теперь работаете и как Ваше и Е. А. здоровье?

Где Вы будете в феврале? Я мечтаю поехать в Москву на зимних каникулах.

Если Вы забыли мой адрес, то можете его узнать у М. В.

Привет.

Ваш ИК

23 XI 40.

---

* Марию Вениаминовну Юдину.

Адрес: Москва
Сретенский бульвар д. 6/1, кв. 147
Перфильеву Н. П.
Для М. М. Бахтина

получено (по почтовому штемпелю): 25 ноября 1940 г.

5. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
12 декабря 1940 г. Ленинград
(почтовая карточка)

12.XII. 40

Многоуважаемый и дорогой Михаил Михайлович, Вы меня очень обрадовали Вашим письмом, на которое откликаюсь немедленно. Жду с нетерпением Вашей рукописи, которую прочту с наслаждением. Буду счастлив содействовать Вашим делам, насколько это в моих силах. Как хорошо, что я теперь знаю ваш адрес и⟨,⟩ след⟨овательно⟩⟨,⟩ между нами есть связь! Я уже рассказал В. М. Жирмунскому о Вашем Рабле и заинтересовал его и некот⟨орых⟩ других моих товарищей. Очень приятно знать также о сочувственном интересе к Вашей работе А. К. Дживелегова.

Душевно Ваш

А. Смирнов

Адрес: Ярославская жел. дор.
Ст. Савелово
Интернациональная ул.⟨,⟩ д. 19
Михаилу Михайловичу Бахтину
отправлено (по почтовому штемпелю): 13 декабря 1940 г.
получено (по почтовому штемпелю): 17 декабря 1940 г.

6. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
30 января 1941 г. Ленинград
(почтовая карточка)

30. I 1940

Дорогой Михаил Михайлович,

я сейчас нахожусь в Доме Творчества Писателей, в г. Пушкине, откуда изредка наезжаю в Ленинград. В мой последний приезд (это было недавно) я увидел, что Ваш «Рабле» прибыл ко мне на квартиру. Однако, я не привез его сюда по причине тяжести рукописи, не поместившейся в мой портфель, а также ввиду того, что очень скоро, именно 3.II, возвращаюсь в Ленинград, где сразу же займусь чтением Вашей работы. Заранее предвкушаю это удовольствие.

С искренним приветом

Ваш А. Смирнов

Адрес: Ст. Савелово (Ярославской жел. дор.)
Интернациональная ул., д. 19
Михаилу Михайловичу Бахтину
отправлено (по почтовому штемпелю): 31 января 1941 г.
получено (по почтовому штемпелю): 4 февраля 1941 г.

7. Б. В. Залесский — М. М. Бахтину
2 февраля 1941 г. Москва

2 / II 41 г.

Дорогие Елена Александровна и Михаил Михайлович,

Так давно не писал вам. Все надеялся, что мне удастся ответить Вам чем-нибудь более конкретным, но дело затягивается и я вижу, что лучше не откладывать письма. Из Вашего письма и от Наташи* узнал, что у Вас произошли некоторые заминки с работами и в связи с этим с переездом сюда. Все это конечно очень неприятно, но по теперешним временам это неизбежно. Все эти неудачи временны и надо только переждать их. Хуже, что все это совпадает и с материальными заминками. ⟨*2 нрзб.*⟩ всегда плохо, т.к. тут платят из-за отсутствия отпущенных кредитов. Мы сейчас тоже сели без денег и я нигде не смог достать, положение у всех пиковое. Это особенно сильно сказалось в этом году из-за дороговизны жизни. Как только будет возможность, я вышлю, что смогу. Это ужасное безобразие, что рукопись растащили по частям. Где же второй экземпляр? Кажется, Вы давали его Тимофееву, наверное он цел и его можно было бы послать в Ленинград. Напишите, их это ⟨*2 нрзб.*⟩. Я думаю, что по всем данным в Ленинграде значительно больше шансов устроить так или иначе эту работу и следует принять еще меры, чтобы доставить туда экземпляр.

Относительно Сатиры** мне кажется, что главное это — задержка в уплате гонорара. Переделки для выдерживания общего тона издания конечно неизбежны, и так как обычно во главе таких изданий стоят не особенно опытные люди, то неизбежны всякие казусы.

Жаль конечно, что с Петровым дело откладывается, но может быть это и не так плохо, если это не так надолго. Наташа мне говорила, что к ним собирается приехать мать Ник⟨олая⟩ Павл⟨овича⟩*** и что они написали Вам об этом и боялись, что это Вам может быть неприятно и Вас не устроит. Тогда же она написала Вере Конст⟨антиновне⟩, чтобы она при-

езжала скорее пока у Вас вопрос о сроке приезда не решен. По-видимому, она вообще не приедет и этот вопрос не повлияет на задержку Вашего возвращения сюда. Какие все же планы у вас на этот счет. Если Петров определенно пишет, что в феврале надо устраиваться, то Вам надо выезжать сюда. Мне кажется, что ⟨*1 нрзб.*⟩ работа у него мало интересная, но через него вскорости можно будет закрепиться в Москве, что очень важно. Я надеюсь, что на днях мне уже удастся раздобыть денег.

Напишите, как вы думаете поступить. как здоровье.

Всего хорошего. Целую Вас обоих.

Ваш Б. Залесский

---

* Наталья Михайловна Перфильева (Бахтина) — младшая сестра М.М.Б., жившая в Москве по адресу Сретенский б-р, д 6 / 1, кв. 147.

** Статья «Сатира», написанная М.М.Б. в 1940 г. для 10-го тома «Литературной энциклопедии». См.: *т. 5*, с. 11–38.

*** Николай Павлович Перфильев — муж Натальи Михайловны Перфильевой (Бахтиной).

Адрес: Ст. Савелово Яросл⟨авской⟩ ж. д.
Интернациональная ул., д. 19
Елене Александровне Бахтиной

отправлено (по почтовому штемпелю): 2 февраля 1941 г.
получено (по почтовому штемпелю): 5 февраля 1941 г.

8. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину

22 марта 1941 г. Ленинград

⟨письмо⟩

22. III. 41.

Дорогой Михаил Михайлович,

Я ознакомился с вашей книгой о Рабле, которая произвела на меня глубокое впечатление. Несчастье мое — в том, что при нынешних условиях работы и нагрузках ни на что, кроме текущих обязанностей, не хватает времени — и мне больно и горько сознаться, что, хотя Ваша рукопись находится у меня уже более 2^х месяцев, я успел пока только просмотреть ее в целом и прочесть некоторые части ее глав. Надеюсь дочитать ее в ближайшее время, но уже сейчас хочу поделиться моим общим впечатлением. Это — замечательная работа, в основу которой положена, по-моему, очень глубокая и верная мысль. Самое удивительное — что

наши мысли отчасти встретились. Прошлым летом я написал маленькую главу о Рабле (1 печ⟨атный⟩ лист) для нашего коллективного вузовского учебника по зап⟨адно⟩-евр⟨опейской⟩ литер⟨атуре⟩ (ч. I: Сред⟨ние⟩ века и Возрождение), кот⟨орый⟩ сейчас печатается Учпедгизом. И моя основная мысль в первоначальной редакции этой главы заключалась в том, что Рабле — замечательно своеобразен именно народностью его творчества, выделяющей его среди писателей Ренессанса. Я отмечал силу и глубину народно-*средневековой* традиции в его творчестве, связь с фаблио, фарсами, импровизациями жонглеров и т. п., хаотическую композицию, низовой юмор и т. д. и т. д., причем указывал, что из всех этих источников Рабле берет созвучное ведущим идеям гуманистов, т. е. дает как бы народно-средневековый вариант ренессансного мироощущения и мировоззрения. При обсуждении моей статьи на кафедре на меня напали и заставили смягчить «средневековое» начало в Рабле, сделав его более «классически-ренессансным». Я уступил, считая, что в учебнике полагается быть нейтральным и не договаривать своих собственных мыслей.

И вот, представьте себе радость, которую я ощутил, найдя в Вашей работе в обоснованном и углубленном виде те мысли, к которым я сам смутно тяготел! Это — широкий путь для дальнейших исследований искусства Ренессанса, т. к. элементы этого самого можно найти у некот⟨орых⟩ других писателей эпохи, напр.⟨,⟩ у Шекспира и отчасти Сервантеса, хотя у них это тоненькая дополнительная струйка, а у Рабле — основной поток, самая сущность его. Я бы только определеннее увязал эту раблезианскую стихию с устремлениями гуманистич⟨еской⟩ мысли эпохи: к одной цели различными путями, причем готов признать — путь Рабле более глубокий и ведущий *дальше*, чем Ренессанс! (также как и названные мною Шекспир и Сервантес уводят нас *дальше* Ренессанса!).

Теперь встает вопрос: что делать практически с Вашей работой? Не думали ли Вы поставить вопрос о ее представлении на ученую степень? Я горячо поддержал бы это и оказал бы содействие в меру всех моих сил. Что касается напечатания, то⟨,⟩ к сожалению⟨,⟩ у нас только что сдан в производство очередной «Западный сборник» (№ 2) Инст⟨итута⟩ Литер⟨атуры⟩ Ак Н СССР, не то я непременно предложил бы включить в него одну из Ваших глав или некое извлечение из Вашей работы. Когда буду в Москве, поговорю и с коллегами из Инст⟨итута⟩ Мировой Лит⟨ературы⟩. Словом⟨,⟩ буду хлопотать и искать путей. В ближайшем будущем я буду в Москве 29[го], на один день, т. е. утром приеду и вечером уеду, и мало кого повидаю. Сразу явлюсь в Ак⟨адемию⟩ Наук (Отдел яз⟨ыка⟩ и литер⟨атуры⟩, Волхонка, 14), там вечером в 6 час⟨ов⟩ засед⟨ание⟩ Главной ред⟨акции⟩ Западных литератур. От этого приезда для нашего дела мало толку. А затем приеду на 3 дня с

25 по 27 апр(еля) на шекспировскую конференцию. К тому времени дочитаю Вашу работу, переговорю с кем смогу, спишусь с А. К. Дживелеговым и, если Вы будете в Москве(,) — устроим свидание. Если бы Вы все же захотели меня видеть в этот раз, я(,) приехав 29 утром(,) сразу поеду на Волхонку, 14 в *секретариат* оформить командировку. Не знаю, когда придет поезд, но думаю, что скорее всего буду там между 12 и 1 ч. утра — у секретарши.

С сердечным приветом

Ваш А. Смирнов.

Адрес: Москва

Сретенский бульвар, д. 6/1, кв. 147

Михаилу Михайловичу Бахтину

отправлено (по почтовому штемпелю): 23 марта 1941 г.

получено (по почтовому штемпелю): 24 марта 1941 г.

9. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину

28 мая 1941 г. Ленинград

(почтовая карточка)

28. V. 41.

Дорогой Михаил Михайлович,

Я сейчас усиленно хлопочу по поводу Вашего Рабле, изыскивая способы напечатать его хотя бы, пока, частично или в извлечении. На случай разных комбинаций мне надо бы списаться с Вами. Но я не уверен в том, где Вы находитесь. Напишите! Одновременно посылаю аналогичную открытку в Савелово*.

Душевно Ваш А. Смирнов.

Были ли у вас еще разговоры с Дживелеговым, Пуришевым, Нусиновым?

* Эта открытка, посланная в тот же день, также хранится в АБ.

Адрес: Москва

Сретенский бульвар, д. 6/1, кв. 147

Михаилу Михайловичу Бахтину

отправлено (по почтовому штемпелю): 29 мая 1941 г.

получено (по почтовому штемпелю): 30 мая 1941 г.

10. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
5 июня 1941 г. Ленинград
⟨письмо⟩

5 / VI 41.

Дорогой Михаил Михайлович,

Благодарю Вас за ответ. Нам необходимо поддерживать контакт. Хочу в связи с этим заблаговременно сообщить Вам мой летний адрес, который будет иметь силу с 1 июля по 25 авг⟨уста⟩:

Калининская область.
п/о Ботово. Заборский сельсовет.
Деревня Заречье. Дача Карповых.
(мое имя).

Перспективы с Вашей работой таковы. У нас готовится следующий № «Западного сборника», и я мечтаю о том, чтобы напечатать в нем Вашу гл. II с предпосланным ей очень кратким резюме (страниц на 7–8) Вашей гл. I. Полностью гл. I неудобно давать ввиду ее сугубой полемичности, а также того, что она превосходна как введение к Вашему обширному труду в целом, но слишком велика как введение к одной гл. II. Я уже говорил об этом В. М. Жирмунскому, от которого это зависит, ибо он возглавляет наш западный отдел. Надо только добиться, чтобы он прочел хоть эти 2 главы, что довольно трудно сделать, ибо он сверхъестественно занят. Впрочем, он будет жить летом *вместе* со мной, и в крайнем случае прочтет в июле-августе. Сборник надо будет приготовить к *ноябрю*, след⟨овательно⟩⟨,⟩ времени много. — Это не исключает возможности напечатать всю Вашу работу целиком, т. е. книгой. Хочу серьезно поставить об этом вопрос в здешнем Литиздате, где имею друзей и некот⟨орое⟩ влияние. Жду для этого возвращения из отпуска редактора зап⟨адно⟩-европ⟨ейского⟩ отдела, Д. Д. Обломиевского (м. б. знаете его по статьям его о Бальзаке и Филдинге в сборнике «Ранний бурж⟨уазный⟩ реализм»? Он очень тонкий человек и мой хороший приятель). А пока создаю атмосферу, давая читать Вашу рукопись разным сто́ящим лицам. Первые 2 главы ее успел прочесть В. Блюменфельд (автор статей по франц⟨узскому⟩ классицизму и т. п. в «Литер⟨атурном⟩ критике» и статьи о Дидро в «Раннем буржуазном реализме»). Он прервал чтение, т. к. уехал лечиться в Сочи, а по возвращении жаждет дочитать, т. к. пришел от первых двух глав в восторг. Точно также восхищена Вашей работой прочитавшая ее целиком его жена, К. С. Анисимова, доцент Педвуза Герцена и секретарша

нашего зап⟨адного⟩ отдела в Инст⟨итуте⟩ Лит⟨ературы⟩. Я также дал читать Вашу рукопись одному моему аспиранту (А. Алмазову), он пишет канд⟨идатскую⟩ диссертацию о Вильоне. Она ему должна быть очень полезна в смысле некоторых установок. — Когда поставлю вопрос в Литиздате, надо будет позаботиться, чтобы она попала в руки *хороших* рецензентов: от этого все зависит, и я беру это на себя. Но не скрою, что если бы в принципе книга была принята, Вам пришлось бы пойти на двоякого рода уступки: 1) сокращение объема почти вдвое: я знаю, что такую большую работу они не смогут напечатать; мне думается, согласятся maximum на 20 листов, 2) в связи с этим понадобится смягчение или частичное изъятие многих физиологических и соотв⟨етствующих⟩ лексических деталей. Ужас, до чего мы стали благоприличны и стыдливы! Но я вижу, *как* это можно сделать, не нанося ущерба существу мыслей и аргументации. А на защиту в качестве диссертации, когда она состоится, можно будет представить полный текст на машинке.

Ну, вот и все, что могу и хочу спешно Вам сообщить. Как только станет еще что известно, тотчас дам знать.

О себе не пишу, — это до другого раза. Чувствую себя ужасно усталым, замучен работой и экзаменами.

Ваш душою А. Смирнов

PS. Первые 2 главы прочла также моя жена, кот⟨орая⟩ испытала огромное наслаждение (она очень в курсе всех моих литерат⟨урных⟩ дел и интересов) и как бы заочно с Вами подружилась. Впрочем, она и раньше от меня о Вас слышала.

Простите неряшливость письма, объясняемую спешкой и усталостью.

А. С.

Адрес: Ст. Савелово (Ярославской жел. дор.)
Интернациональная ул., д. 19
Михаилу Михайловичу Бахтину

отправлено (по почтовому штемпелю): 8 июня 1941 г.
получено (по почтовому штемпелю): 10 июня 1941 г.

11. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
29 июня 1941 г. Ленинград
(почтовая карточка)

29. VI 41

Дорогой Михаил Михайлович,

Я принял все меры к тому, чтобы вопрос о напечатании Вашей работы и в сборнике и книгой протекал наиболее благоприятно. Конечно, сейчас все это затормозится, и надо запастись терпением. Я здоров и чувствую себя очень хорошо. По-видимому все лето проведу в Л⟨енин⟩граде, если не удастся некот⟨орое⟩ время побыть в г. Пушкине, куда у меня есть путевка.

Душевно Ваш А. Смирнов

Адрес: Ярославской жел. дор.
Ст. Савелово
Интернациональная ул., д. 19
Михаилу Михайловичу Бахтину
отправлено (по почтовому штемпелю): 29 июня 1941 г.
получено (по почтовому штемпелю): 3 июля 1941 г.

12. И. И. Канаев — М. М. Бахтину
18 августа 1941 г.
(почтовая карточка)

18 VIII 41 г.

Дорогой Михаил Михайлович

Возможно, что в ближайшие дни мы уедем по направлению к Уфе.* Вы остаетесь на месте? На всякий случай, чтобы списаться⟨,⟩ вот адрес: Пермь, Университет. Проф. Данини⟨.⟩ Мы пока все здоровы. Очень жалко, что не удалось повидаться в июне — война застала меня накануне отъезда в М⟨оскву⟩, не теряю надежды Вас увидеть зимой.

Привет

Ваш И. К.

* Эвакуация в Уфу в августе 1941 г. не состоялась. До апреля 1942 г. И. И. Канаев с семьей оставался в блокадном Ленинграде; затем последовала эвакуация в Кисловодск, а летом 1942 г., с началом южного наступления, — в

Красноярск. И. И. Канаев вернулся в Ленинград осенью 1944 г., тогда же, по всей видимости, возобновилась его переписка с М.М.Б.

Адрес: Савелово (Кимры), Калининск⟨ая⟩ обл.,
Интернациональная, 19
Бахтину Михаилу Михайловичу
получено (по почтовому штемпелю): 2 сентября 1941 г.

13. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
12 августа 1942 г. Ярославль
⟨почтовая карточка⟩

12. VIII. 42.

Дорогой Михаил Михайлович!

Захотелось очень послать Вам привет и узнать, как Вы существуете, тем более, что я живу не особенно далеко от Вас. Я с женою выехал из Ленинграда в конце января, и я устроился профессором и зав. кафедрой литературы в Ярославском Педагогич⟨еском⟩ Институте (адрес — на обороте). Конечно, я не мог вывезти из Л⟨енин⟩града не только своих книг, но даже и рукописей. Ваш «Раблэ» сдан мною на хранение в архив Института Литературы Ак⟨адемии⟩ Наук. Условия нашего существования здесь — весьма приличные, если не считать трудностей с питанием. Но работать научно не легко ввиду отсутствия настоящей научной библиотеки. Я очень исхудал, чувствую себя физически неважно, однако креплюсь и рассчитываю на лучшее будущее. Был бы очень рад хоть что-ниб⟨удь⟩ узнать о Вас. Будьте здоровы и благополучны!

Душевно Ваш А. Смирнов

Адрес: Ярославская жел. дор.
Ст. Савелово
Интернациональная ул., д. 19
Михаилу Михайловичу Бахтину
отправлено (по почтовому штемпелю): 12 августа 1942 г.
получено (по почтовому штемпелю): 16 августа 1942 г.

14. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
27 сентября 1942 г. Ярославль
⟨заказное письмо⟩

27. IX. 42.

Дорогой Михаил Михайлович,

Я получил сначала Вашу открытку, а затем и письмо, отправленное с оказией. Горячо обрадовался, узнав, что Вы, хотя и в трудных условиях, но все же благополучно существуете и даже как-то работаете. Столько горького и страшного узнаешь о других, что даже такая весть, как полученная мною от Вас, отрадна. Простите, что задержал ответ: я несколько дней был болен, кроме того⟨,⟩ у нас на квартире происходило нечто вроде «ремонта», вследствие чего я не мог подойти к письменному столу.

Не знаю, что Вам рассказать о себе. Живу я в очень сносных, при нынешнем положении, условиях, но конечно очень тоскую по настоящей работе. Все мои книги и даже рукописи -- не считая небольшой части материалов по Шекспиру — остались в Ленинграде, и я не уверен, что когда-ниб⟨удь⟩ увижу их. Библиотека нашего института довольно обширна (около 300.000 томов), но это гл⟨авным⟩ обр⟨азом⟩ русские книги, так что по западной литературе пустовато. Собирался написать для здешнего Огиза небольшую книжку о Шекспире, но на днях узнал, что Москва, вместе со многим другим, вычеркнула ее из плана. Таким образом, остается только накапливать материалы и пополнять свое образование в ожидании лучших времен, когда можно будет научно продуцироваться. Недавно получил от той части Моск⟨овского⟩ Университета, кот⟨орая⟩ была эвакуирована в Ашхабад, а затем, этим летом, переведена в Свердловск, предложение перебраться к ним и занять кафедру зап⟨адно⟩-европ⟨ейской⟩ литер⟨атуры⟩. Я отказался, так как не вижу никаких преимуществ по сравнению с моим здешним положением. Как ужасно разбросало моих друзей-товарищей по работе! В. Жирмунский, Абр. Эфрос, Шишмарев, Эйхенгольц и др. -- в Ташкенте, Щерба и Десницкий в Молотовске, акад. А. И. Белецкий в Томске, С. Мокульский в Молотове (зав. каф⟨едрой⟩ всеобщ⟨ей⟩ лит⟨ературы⟩ в тамошнем Techинст⟨итуте⟩), там же испанист К. И. Державин; М. П. Алексеев, Тронская с мужем и др. — в Саратове, куда эвакуирован Ленингр⟨адский⟩ Унив⟨ерситет⟩, Берковский — в Алма-Ата. Все они жалуются на трудные условия. Очень много друзей умерло: Вас. Вас. Гиппиус, Б. М. Энгельгардт, Комарович, акад. Жебелев, античник А. В. Болдырев, историк Б. Л. Богаевский, этнограф Качаров, пал смертью храбрых Пуришев, умер в Сарапуле Б. И. Ярхо, и т. д. Где Ваш двоюр⟨одный⟩ брат

И. И. Канаев? Соллертинский в Новосибирске, с филармонией. Не дождусь дня, когда мы уничтожим нашего лютого врага — фашизм и снова начнется светлая жизнь.

Буду очень счастлив узнать о Ваших работах и мыслях по истории романа. Напишите, пожалуйста! Как лучше писать Вам — заказными, или простыми? Жена шлет Вам душевный привет.

Сердечно Ваш А. Смирнов

В здешней библ⟨иотеке⟩ есть ваша книжка о Достоевском, кот⟨орую⟩ я с любовью перечел.

Адрес: Ярославская жел. дор.
Ст. Савелово
Интернациональная ул., д. 19
Михаилу Михайловичу Бахтину
отправлено (по почтовому штемпелю): 27 сентября 1942 г.
получено (по почтовому штемпелю): 1 октября 1942 г.

15. М. М. Бахтин — М. В. Юдиной*

22 сентября 1943 г. Савелово

⟨почтовая карточка⟩

22 / IX 43 г.

Дорогая Мария Вениаминовна,

думаю, что Вы уже вернулись из Ленинграда. Вы найдете мое письмо, отправленное с месяц назад. Положение наше не изменилось с тех пор. Но к Л. И. Тимофееву заходить не нужно: я уже списался с ним, он очень добр и сделает все возможное.

Напишите нам подробно о себе, о Ваших занятиях, о ленинградских впечатлениях и встречах. Как Елена Николаевна?

Лёночка чувствует себя лучше, она шлет сердечный привет Вам и Елена Николаевне.

Целую Вас
Пишите Ваш М. Бахтин

* ОР РГБ, ф. 527, картон 10, е.х. 41. Впервые: *ДКХ*. 1993. № 4. С. 43 (публикация А. М. Кузнецова).

отправлено (по почтовому штемпелю): 23 сентября 1943 г.
получено (по почтовому штемпелю): 4 октября 1943 г.

16. Л. И. Тимофеев — М. М. Бахтину
12 сентября 1943 г. Подмосковье

Рад тому, что Вы обо мне вспомнили, дорогой Михаил Михайлович⟨,⟩ и спешу Вам ответить.

Прежде всего вопросы ваши.

1. Сборник наш до сих пор не пошел в печать (первый), а последующие — в связи с войной — и не осуществились вообще. Однако, — есть надежда, что скоро первый сборник пойдет в печать, и мы приступим к подготовке второго сборника, в котором будут темы, которые должны Вас заинтересовать.

2. Инст⟨итут⟩ ⟨*1 нрзб.*⟩ в Москве. Приехал он — недавно, работа в нем только развертывается, но по своему характеру она уже определилась и должна Вас заинтересовать: основные темы Института — место русск⟨ой⟩ лит⟨ерату⟩ры в Мировой литературе, в частности намечена работа по созданию истории русск⟨ого⟩ романа XIX в.

3. Издательских возможностей мало (книга Виноградова — это еще инерция первой половины 1941 г.), издают книги не более 10 печ. листов обычно, но все же кое-какие возможности находятся, если тема книги в достаточной мере «актуальна».

Дживелегов в Москве и никуда не уезжал, так что В⟨аша⟩ рукопись, надо полагать, в сохранности.

4. Осуществить связь с Инст⟨итутом⟩ очень легко, но, если мыслить В⟨аш⟩ переезд сюда, как получение здесь *штатной* работы, то — боюсь Вас сразу обнадежить: уж очень это сейчас трудно. Штаты урезаны, все забито. Если же вас устроит *договор*, то думаю, что можно с гарантией сказать, что он быстро будет с вами заключен, поскольку это может быть сделано и по отделу советской литературы, которым я заведую. Вообще-то говоря, для меня совершенно очевидно, что включение Вас в штаты института было бы для института исключительно выгодной операцией, но дойдет ли эта моя мысль до нашего директора, — я еще не знаю.

Вопрос о В⟨ашем⟩ переезде ведь в значительной мере является вопросом *снабжения*. Я, к сожалению, точно не помню — оформлены ли у Вас звание или степень, что дает право на так наз⟨ываемый⟩ «литер Б». Если их нет, — Вам надо ускорить защиту.

Думаю, что Вам следует избрать такой план: приехать в Москву (раз Вы имеете возможность это сделать) и на месте выяснить, — каковы

у вас планы здесь «угнездиться». Я думаю, что они имеются. К Вашему приезду я постараюсь выяснить — что и как. На худой конец, Вы сможете здесь заключить один-два договора, кот⟨орые⟩, м. б., дадут Вам возможность перебраться в Москву.

Идею Вашу — переехать сюда — я считаю вполне своевременной, буду рад, если чем-нибудь помогу Вам в ее осуществлении.

Не могу сейчас быть в письме более точным, т. к. пишу Вам не из Москвы, а с дачи, вдобавок — с сильным гриппом, и я не хочу задерживать ответа до приезда в Москву.

Пишите. Сердечный привет.

Ваш Л. Тимофеев.

12 IX 43

Адрес: ст. Савелово
школа № 39
Ярославской жел. дор.
Преподавателю — Михаилу Михайловичу Бахтину
отправлено (по почтовому штемпелю): 15 сентября 1943 г.
получено (по почтовому штемпелю): 18 сентября 1943 г.

17. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
10 октября 1943 г. Ярославль
⟨почтовая карточка⟩

10. X. 43.

Дорогой Михаил Михайлович!

Спасибо за Ваше письмо, очень меня порадовавшее. Хотел-было переслать ответ через С. И. Колоколова, но не знаю, где он живет, а встречаюсь с ним лишь случайно и очень редко. Сочувствую от души Вашим трудностям. У меня самого сейчас серьезная беда. С месяц тому назад случилось (на почве склероза) кровоизлияние в левом глазу, последствия которого упорно не проходят, несмотря на лечение. Хотя могу одним глазом читать, все же видеть он стал значительно хуже, а главное — надо всегда бояться повторения и потому следует не утомляться, не волноваться (а как это сделать?), а главное — не утомлять глаз, т. е. практически говоря, меньше читать!! Из-за этой невзгоды я отказался от задуманной мною и совсем налаженной поездки (в середине

сентября) в Москву. В связи с этим настроение у меня подавленное, и работается конечно очень плохо. Все же не падаю окончательно духом и жду лучших дней. Сердечно желаю здоровья и всего отрадного Вам и Вашей супруге.

Душевно Ваш А. Смирнов

Адрес: Ст. Савелово
Ярославской жел. дор.
Интернациональная ул., д. 19
Михаилу Михайловичу Бахтину
отправлено (по почтовому штемпелю): 11 октября 1943 г.
получено (по почтовому штемпелю): 14 октября 1943 г.

18. М. М. Бахтин — М. В. Юдиной*

22 октября 1944 г. Савелово
⟨письмо⟩

Дорогая Мария Вениаминовна,

мы получили Вашу телегр⟨амму⟩ от 17 / X по поводу Можаровых, но Вы ничего не сообщаете нам о ходе дела с Рабле: передана ли рукопись Чагину**, поступила ли она на рецензии (в частности к Борису Викторовичу***), звонил ли Нусинов, каковы результаты. От Чагина я также никаких сообщений не получал. От хода этого дела зависит все дальнейшее. От квартиры Можаровых, конечно, нужно отказаться: неудобно заставлять их ждать столь неопределенное время, да к тому же, как Вы сообщаете, имеется другая возможность.

Очень прошу Вас написать подробно обо всем через Галину Ивановну. Пришлите через нее и книги (они мне очень нужны). Кроме указанных в списке, мне необходима еще и следующая книга:

Binswanger Paul, Die aesthetische Problematik Flaubers, Frankfurt a. M., 1934.

Лёночка была больна, но сейчас поправляется. Надеемся на скорое свидание в Москве. Сердечный привет Елене Николаевне и всем друзьям. Лёночка целует.

Ваш
М. Бахтин.

22 / X 44.

* ОР РГБ, ф. 527, картон 10, е.х. 41. Впервые: ДКХ, 1993, № 4, с. 44 (публикация А. М. Кузнецова).

** П. И. Чагин (1898–1967) — директор издательства «Художественная литература».

*** Б. В. Томашевский.

19. И. И. Канаев — М. М. Бахтину

12 декабря 1944 г. Ленинград

⟨почтовая карточка⟩

12 XII 44 г.

Дорогой Михаил Михайлович

Сообщите мне, пожалуйста: требуется из Москвы в Савелово пропуск или нет. Я могу попасть в командировку в М⟨оскву⟩ и съездить к Вам оттуда.

Ваше молчание на мой вопрос сочту за нежелание меня видеть.

Шлем привет Вам и Е. А.

Ваш И. К.

P. S. Ал⟨ександр⟩ Ал⟨ександрович⟩ См⟨ирнов⟩ скоро ожидается в Л⟨енингра⟩д. Он сломал руку и из-за этого задержался.

Адрес: Савелово Калининской обл.,
Интернациональная, 19
Бахтину М. М.

20. М. М. Бахтин — Б. В. Томашевскому

декабрь 1944 г. ⟨?⟩ Савелово.

⟨черновик⟩

Дорогой Борис Викторович!

Позвольте поблагодарить Вас за Вашу доброту и внимание ко мне. Вы не только взяли на себя при Вашей занятости весьма неблагодарную работу рецензирования, но и специально беседовали на мою тему с Ал. Ал. Смирновым (мне написала об этом Мария Вениаминовна).

21. М. М. Бахтин — А. А. Смирнову
декабрь 1944 г. Савелово.
(черновик)

Дорогой Александр Ал⟨ександрович⟩

Я [получил известие] с радостью узнал, что Вы [были так добры] согласились рецензировать моего Рабле. Глубоко [благодар] признателен Вам за Вашу доброту. Я знаю, как Вы заняты и какая неблагодарная работа такого рода рецензии. Я взял на себя смелость послать Вам телеграмму с просьбой ускорить высылку рецензии. Дело очень затянулось и я боюсь, что благоприятный для книги климат мог измениться. Для меня это дело имеет первостепенное значение, от него зависит возможность выбраться из Савелова, где дальнейшая научная ⟨?⟩ работа становится невозможной. Виделись ли Вы лично с П. И. Чагиным? что он говорил о перспективах работы?

Как Вы живете? Над чем сейчас работаете (в Ярославле-то!). Мои дела не слишком хороши. Прошлую зиму я провел очень тяжело, за лето несколько оправился. Сейчас я работаю над проблемой ⟨3 нрзб.⟩.

Сердечный привет Вашей супруге.

Любящий Вас

М. Бахтин.

22. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
18 декабря 1944 г. Ярославль.
(почтовая карточка)

18. XII. 44.

Дорогой Михаил Михайлович!

Рад был убедиться из вашей телеграммы, что Вы здоровы и благополучны. Наша переписка 2 года тому назад оборвалась потому, что мое письмо осталось без ответа, а оказию я не сумел найти. Надеюсь, что с тех пор почта стала работать у Вас лучше. Для скорости и большей верности пишу открытку. — С Вашей работой о Рабле я вновь соприкоснулся благодаря необыкновенной случайности. Когда я был недавно в Москве, Б. В. Томашевский, встретившись, рассказал, что он рецензирует ее для Литиздата и, увидев, как я на это реагировал, посоветовал поговорить с Чагиным. Я это сделал, и Чагин по собств⟨енному⟩

почину, очень мило, попросил меня тоже дать отзыв. Для этого мне все же надо было рукопись перечесть. У Томашевского (он очень перегружен!) чтение ее продвигается медленно, потому он дал мне с собой лишь первую половину (гл. 1–4), кот⟨орые⟩ я сейчас уже прочел. Жду на днях (м. б. через 2 дня) от Томаш⟨евского⟩ вторую половину, с оказией, и понятно *не задержу*. Надеюсь, недели через 2 отзыв будет уже готов. Как хочется увидеть Вашу работу напечатанной! — Я еще в Яросл⟨авле⟩. Готовлюсь вернуться в Л⟨енин⟩град, где я восстановлен в штатах в Унив⟨ерситете⟩ и в Инст⟨итуте⟩ Литер⟨атуры⟩ Ак⟨адемии⟩ Наук, но все еще не могу получить пропуска для себя и жены. Надеюсь, что будет в янв⟨аре⟩ или феврале. От души желаю всего лучшего.

Ваш А. Смирнов

Адрес: Ярославская жел. дор.
Ст. Савелово
Интернациональная ул., д. 19
Михаилу Михайловичу Бахтину
отправлено (по почтовому штемпелю): 18 декабря 1944 г.
получено (по почтовому штемпелю): 24 декабря 1944 г.

23. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
27 декабря 1944 г. Ярославль.
⟨почтовая карточка⟩

27. XII. 44.

Дорогой Михаил Михайлович,

Благодарю за письмо. Ваша телеграмма вполне понятна и законна. Получили Вы открытку, посланную мною в ответ на нее? Вторую половину Вашей рукописи от Б. Томашевского я на днях получил и спешно дочитываю ее. Думаю, что дней через 5 уже смогу послать П. Чагину рецензию. В Москве я видел Чагина лично. Он ничего определенного не обещал, но сказал, что есть шансы на принятие Вашей работы к изданию. Как бы только их внутренних редакторов не испугала некоторая специфика излагаемого Вами материала... Будем надеяться на успех. Я со своей стороны сделаю все возможное! — Живется мне неважно. В сентябре я сломал себе левую руку в плече, и она до сих пор действует примерно лишь наполовину. Хуже этого — склероз глаз, грозящий тяжелыми последствиями. В одном глазу уже было кровоизлияние, в другом

экссудат. Стал видеть хуже... По-видимому, в феврале предстоит мне возвращение в Ленинград. Конечно, радуюсь, но вместе с тем и боюсь (из-за холода, тягот переезда и бытовых трудностей) отчасти за себя, а еще больше за жену, кот⟨орая⟩ очень сильно ослабела и постоянно хворает. Не теряю бодрости и понемногу занимаюсь своим Шекспиром.

Душевно Ваш А. Смирнов

отправлено (по почтовому штемпелю): 27 декабря 1944 г.
получено (по почтовому штемпелю): 30 декабря 1944 г.

24. М. М. Бахтин — А. А. Смирнову
после 30 декабря 1944 г.
⟨черновик⟩

Дорогой Алекс.⟨андр⟩ Алекс.⟨андрович⟩, я получил почти одновременно обе Ваши открытки (первая несколько задержалась). Не знаю, как благодарить Вас за ту доброту и внимание, котор.⟨ыми⟩ наполнено Ваше письмо. Меня очень огорчило сообщение о Вашем здоровье. Я слышал о переломе руки, но полагал, что всё давно и полностью ликвидиро⟨вано⟩ и я уже совсем не представлял, что дело с глазом обстоит так серьезно. Может быть и не следовало бы / Хорошо ли при создавшемся положении переезжать в Ленинград в середине зимы (если в Ярославле сносное существование). Мое существование в Савёлове [совсем отврат.⟨ительное⟩] и всё же среди зимы я не решился бы переез⟨жать⟩ даже в Москву.

Я рад, что Чагин не отказы⟨вается⟩ [еще] от попыток напечатать Рабле.

25. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
31 декабря 1944 г. Ярославль.
⟨почтовая карточка⟩

31. XII. 44.

Дорогой Михаил Михайлович!

Вчера вечером я послал с оказией в Москву П. И. Чагину рукопись Вашего «Рабле» и свою рецензию. Постарался сделать ее как можно более убедительной. К сожалению, не мог здесь напечатать ее на машинке и потому просил, когда она будет переписана в Литиздате, автографический экземпляр вернуть мне. Хотел бы иметь возможность показать ее Вам. Впрочем, интереса для Вас она не представляет, так как

содержит популярное изложение Ваших мыслей и одностороннюю (не амбивалентную) похвалу. Работа замечательная! — Скажу все же откровенно, что *кое-что* мне представляется в ней преувеличенным или пристегнутым искусственно, напр⟨имер⟩ в эпизоде о проглоченных паломниках (стр. 405), о подтирках (495–508), о трагич.⟨еском⟩ фарсе, разыгранным Вильоном (341–348) и нек.⟨оторые⟩ др. Сомнительно объяснение «Игры в беседке» (333–337 и 340). Вам будет интересно, м. б. узнать, что существует статья В. Ф. Шишмарева об имени «Гаргантюа» (кажется, ок. 1927 г., где напечатана — не помню и справиться сейчас не могу) и В. В. Виноградова о «Носе» Гоголя (сборник «Начала», кажется 1926 г.), обе — в желательном для Вас направлении. Желаю Вам и В.⟨ашей⟩ жене счастья в Новом Году.

Любящий Вас А. Смирнов.

отправлено (по почтовому штемпелю): 31 декабря 1944 г.

26. М. М. Бахтин — М. В. Юдиной*

3 января 1945 г. Савелово

⟨почтовая карточка⟩

3 / I – 45

Дорогая Мария Вениаминовна!

Получил Вашу открытку и тотчас же списался с А. А. Смирновым. Из его последнего письма узнал, что он уже кончает чтение рукописи и на днях высылает рецензию; по моим расчетам сейчас рецензия уже должна быть у Чагина. Следовательно, наступает решающий момент в ходе дела. Рукопись сейчас поступит на рассмотрение внутренних редакторов Литиздата; от них и будет зависеть окончательное решение. Необходимо что-то немедленно предпринять. Сам я, к сожалению, по состоянию своего здоровья приехать никак не могу. Поэтому очень прошу вас развить всю вашу энергию для воздействия на ход дела, в частности на внутренних редакторов (кто они?). Что именно можно и нужно сделать, — об этом полезно посоветоваться с Бор⟨исом⟩ Вик⟨торовичем⟩** и с Любимовым. Очень полезен «нажим» на Нусинова. Но Вам там виднее, к кому следует обратиться. Как съездили в Ленинград? Целуем! Сердечный привет Ел⟨ене⟩ Ник⟨олаевне⟩ и всем друзьям.

Ваш М. Бахтин

* ОР РГБ, ф. 527, картон 10, е. х. 41. Впервые: Невельский сборник: Статьи, письма и воспоминания. Вып. 3. СПб., 1998. С. 23 (публикация А. М. Кузнецова).

** Борис Викторович Томашевский

27. М. М. Бахтин — А. А. Смирнову*
около 8 января 1945 г. Савелово
(черновик)

Дорогой Александр Александрович,
только что получил Вашу открытку с извещением, что рукопись и рецензия посланы. Бесконечно Вам благодарен за все! С Вашими замечаниями об отдельных эпизодах я безусловно согласен. Я [их уже бегло] просмотрел их и уже вижу, как их [можно] следует поправить (эпизод с паломниками можно и вовсе выпустить). Об этом, конечно, говорить преждевременно, но если бы книга моя была принята, я не сдал бы ее в печать без подробной консультации с Вами (уверен, что Вы не отказали бы мне в этом). Статью В. В. Виноградова я когда-то читал, но забыл о ней. Статья Шишмарева, о котор.⟨ой⟩ я ничего не знаю, меня очень интересует; пишу в Москву, чтобы ее разыскали.

От всей души желаю Вам и Вашей жене благополучного возвращения в Ленинград, здоровья и счастья в Новом году.

Любящий Вас М. Бахтин.

---

* В материалах архива М. В. Юдиной, вместе с отзывами А. А. Смирнова и Б. В. Томашевского (ОР РГБ, с. 527, картон 24, е. х. 31) хранится неотправленная открытка:

М. М. Бахтин — А. А. Смирнову
б/д, вероятно, первая декада января 1945 г.

Дорогой Александр Александрович,
благодарю Вас за Ваше письмо и добрый отзыв о моей книге. Я надеюсь увидеться с Вами во время шекспировской конференции, если мне удастся задержаться в Москве.

С сердечным приветом

М. Бахтин.

28. М. М. Бахтин — М. В. Юдиной*
8 января 1945 г. Савелово
(почтовая карточка)

Дорогая Мария Вениаминовна, на днях я уже вам писал, теперь пишу снова. Дело в том, что я сегодня получил известие от А. А. Смирнова, что рукопись и рецензию он уже отправил с оказией 30 / XII,

следовательно они уже давно у Чагина; сейчас их, очевидно, рассматривают внутренние редакт⟨оры⟩ Литиздата, от которых зависит окончательное решение. Момент сейчас самый важный. К сожалению, сам я заболел и приехать никак не могу. Между тем необходимо срочно действовать, чтобы дать делу благоприятный ход. Очень прошу Вас предпринять все, что можете. Сейчас очень важен «нажим» Нусинова. Может быть, можно заинтересовать книгой еще кого-нибудь из людей, близких к Литиздату. Хорошо бы посоветоваться с Бор⟨исом⟩ Викт⟨оровичем⟩** и Ник⟨олаем⟩ Мих⟨айловичем⟩ Любимовым. Вам на месте виднее, что можно и нужно еще сделать.

Борис Викторович и Ал⟨ександр⟩ Ал⟨ександрович⟩*** чрезвычайно милы: не знаю, как их благодарить. Информируйте меня о ходе дела. Сердечный привет Ел⟨ене⟩ Ник⟨олаевне⟩ и всем друзьям. Целуем Вас.

М. Бахтин.

---

* ОР РГБ, ф. 527, картон 10, е. х. 41.

** Борисом Викторовичем Томашевским.

*** Александр Александрович Смирнов.

отправлено (по почтовому штемпелю): 8 января 1945 г.

29. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину

10 января 1945 г.

⟨почтовая карточка⟩

10. I. 45.

Дорогой Михаил Михайлович,

Спасибо за открытку. Радуюсь, что почтовая связь между нами наладилась. У меня такое событие. Ленинград. Университет настаивает, чтобы я вернулся уже *в январе* (я лично хотел совершить переезд в конце февраля). Вызова еще нет, но он ожидается в ближайшие дни! Таким образом, двинусь в путь наверно после 20 $^{\text{го}}$ (м. б. 22 $^{\text{го}}$ или 24 $^{\text{го}}$), поеду через Москву, где пробуду дня 3. Несмотря на загруженность делами, постараюсь повидать лично П. И. Чагина и поговорить о Вашем Рабле. Учтите эти ориентировочные сроки с точки зрения переписки. В Москве остановлюсь вероятно у родных жены, а м. б. у доц. ⟨?⟩ Дм. Евг. Михальчи, у второго во всяком случае буду бывать (Никитский бул., д. 6, кв. 28, тел. К 332–35). Мой ленинградский адрес:

ул. Петра Лаврова, д. 20, кв. 5. Всего счастливого! Моя жена очень благодарит за память. Привет Вашей жене.

Ваш А. Смирнов

отправлено (по почтовому штемпелю): 10 января 1945 г.

30. М. М. Бахтин — А. А. Смирнову
после 17 января 1945 г.
(почтовая карточка)

Дорогой Александр Александрович,

Вашу открытку получил 17 / I и боюсь, что мой ответ уже не застанет Вас в Ярославле, пишу поэтому в Москву по адресу Д. Е. Михальчи. Очень рад Вашему возвращению в Ленинград, хотя меня и тревожат несколько условия Вашего переезда в самую тяжелую пору зимы. но я твердо надеюсь, что все обойдется хорошо и легко, и от всего сердца желаю Вам всяческого благополучия.

Очень хотелось бы повидаться с Вами в Москве, но я болел воспалением легких (гриппозным и в легкой форме) и выехать сейчас не могу. Глубоко благодарен Вам за Ваше намерение повидать П. И. Чагина (только бы позволило Вам время!). Боюсь, что редакцию может смутить необычность материала, но ведь многое можно смягчить и сгладить и усилить акцент на других моментах.

Следующее письмо с удовольствием буду писать уже по Ленинградскому адресу. Сердечный привет Вашей жене.

Любящий Вас М. Бахтин.

31. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
19 января 1945 г.
(почтовая карточка)

Дорогой Михаил Михайлович,

собирался Вам писать, когда мне подали Вашу открытку. Мои календарные планы несколько изменились: я пробуду здесь до 10-го или 12-го февр.〈аля〉, чтобы принять экзамены и закончить семестр, и уже тогда двинусь через Москву в Ленинград. Досадно то, что транзитный билет дает право пробыть в Москве только 1 день. Все же надеюсь

побывать у Чагина (мне это надо и для моих собственных дел). След.⟨овательно⟩, в Москве буду между 11–13 февр⟨аля⟩. О дальнейшем движении вопроса о Вашей книге сведений пока не имею. Работа Верцмана (не очень большая) была напечатана в Трудах Моск.⟨овского⟩ Педагогич.⟨еского⟩ Инст.⟨итута⟩ лет 10 тому назад. К сожалению, ее содержание совсем забыл. Кажется, в ней есть кое-что любопытное. Точного названия сборника, к сожалению, не помню. Между прочим, я уже неск.⟨олько⟩ лет ищу и не могу найти (хотя знаю, что где-то она есть) книгу голландского ученого (Huizinga, Herbst des Mittelalters) — гл.⟨авным⟩ обр.⟨азом⟩ о XV веке, — по-видимому интересная работа и м. б. там найдется кое-что полезное для Вас. Жена моя поправляется и благодарит за привет. Желаю Вам и Вашей жене всякого счастья.

Душевно Ваш А. Смирнов

отправлено (по почтовому штемпелю): 19 января 1945 г.
получено (по почтовому штемпелю): 22 января 1945 г.

32. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
25 января 1945 г.
(почтовая карточка)

25. I. 45

Дорогой Михаил Михайлович,

Днем нашего отъезда мы твердо наметили 12^{е} февраля. След.⟨овательно⟩, числа 16го будем в Ленинграде. Известий о судьбе моей рецензии на Вашего Рабле пока не имею. А сейчас мне пришла в голову одна деталь, кот.⟨орая⟩ может Вам пригодиться — к теории гротескного и классического тела. К числу требований «хорошего» воспитания относится: не класть локтей на стол, шагать не выпячивая лопаток и не раскачивая бедер, есть не чавкая, не сопеть, не пыхтеть, держать рот закрытым и т. д., т. е. всячески закупоривать, отмежевывать тело и сглаживать его выступы.

Приветы! Ваш душевно А. Смирнов

получено (по почтовому штемпелю): 31 января 1945 г.

33. И. И. Канаев — М. М. Бахтину
27 января 1945 г. Ленинград
(почтовая карточка)

27 I 45

Дорогой Михаил Михайлович,

Сегодня был приятно удивлен Вашей открыткой. К сожалению в ближайшее время не приеду, но к весне надеюсь быть.

Есть ли у Вас сульфидин на случай воспаления легких? — Это замечательное средство, благодаря которому я выжил весной 42 года. Если нет — достаньте или напишите мне. — У нас настали холода, центр⟨альное⟩ отопление не топят. Но несмотря на холод и некоторый пост, мы оч⟨ень⟩ рады, что дома. Дети оч⟨ень⟩ выросли, ну а родители соотв⟨етственно⟩ состарились.

Шлем Вам и Е. А. сердечный привет. Ваш И. К.

Адрес: Ст. Савелово, Калининск⟨ая⟩ обл.,
Интернациональная, 19
Бахтину, Мих. Мих.
отправлено (по почтовому штемпелю): 28 января 1945 г.

34. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
20 февраля 1945 г.
(почтовая карточка)

20. II. 45

Дорогой Михаил Михайлович!

Очень огорчен известием о Вашем нездоровье, помешавшем нам встретиться в Москве. Как было бы радостно Вас увидеть! Пробыл в Москве два дня и был у П. И. Чагина. Говорил очень горячо о Вашей книге. Рецензия Томашевского тоже очень хорошая. Но перспективы все же неважные. Чагин говорит, что книга «тяжелая» — гл.⟨авным⟩ обр.⟨азом⟩ ввиду объема, что может быть через 3–4 мес. будет лучше с бумагой и тогда он вернется к этому вопросу. Я буду ему напоминать и вообще буду следить за этим делом.

Доехали мы благополучно. Жена и я здоровы. Масса впечатлений и бездна всяких забот, но пока что все складывается благополучно.

Душевно Ваш А. Смирнов

отправлено (по почтовому штемпелю): 20 февраля 1945 г.
получено (по почтовому штемпелю): 28 февраля 1945 г.

35. М. М. Бахтин — А. А. Смирнову
26 марта ⟨?⟩ 1945 г.
⟨черновик⟩

Дорогой Александр Александрович!

Поздравляю Вас и Вашу жену с возвращением домой. От души желаю счастлив⟨ого⟩ устройства. Простите, что так долго не отвечал на вашу открытку, но я проболел все это время и только сейчас несколько поправляюсь, да и настроение у меня было тяжелое. Очень Вам благодарен за Вашу заботу о моей книге. Как Вы думаете, Алекс.⟨андр⟩ Алекс.⟨андрович⟩, какая все же главная причина неудачи с ней? Предполагаю, если буду здоров, в апреле побывать в Москве. Напишите, как устроились в Ленинграде Ваши бытовые и творческие дела.

С дружеским приветом М.Б.

36. М. М. Бахтин — А. А. Смирнову
после 26 марта 1945 г.
⟨черновик⟩

Дорогой Алекс.⟨андр⟩ Алекс.⟨андрович⟩,

Очень обеспокоен отсутствием от Вас известий. Я писал Вам последний раз по Вашему Ленинградскому адресу 26 марта (открыткой), но от Вас за все это время ничего не получал. Как складывается Ваша Ленинград⟨ская⟩ жизнь? Как развертывается Ваша работа? Здоровы ли Вы и Ваша жена? С нетерпением буду ждать от Вас известий...

У меня все по-старому. Я еще не вполне оправился и потому в Москву не ездил.

37. М. М. Бахтин — А. А. Смирнову
апрель-май 1945 г.
⟨черновик⟩

Дорогой Александр Александрович,

пишу Вам третью открытку по Вашему Ленинградскому адресу. Не получая от Вас никаких известий, я очень беспокоился, все ли у Вас

благополучно с⟨о⟩ здоровьем, но вчера я прочел в газете о Вашем шекспировском докладе на юбилейной сессии Академии и в этом отношении успокоился. Может быть, мои открытки не доходят до ⟨Вас⟩ или ваши до меня. Откликнитесь! Напишите о Вашем ленинградском устройстве и о творческих перспективах. С нетерп⟨ением⟩ буду ждать Вашего письма. Сердечный привет жене.

Любящий Вас М. Бахтин.

38. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
15 мая 1945 г.
⟨письмо⟩

15. V. 45

Дорогой Михаил Михайлович,

Я очень виноват перед Вами, что так долго не отвечал на первую Вашу открытку. Но сейчас, получив вторую, раскачался и пишу. Причина моего плохого поведения — отчаянная занятость и крайняя утомляемость, вследствие которой, едва окончив неотложную дневную работу, погружаюсь в прострацию, и с трудом могу себя заставить заняться корреспонденцией. — В общем, устроился я здесь благополучно, и понемногу привожу сильно пострадавшую за это время квартиру в порядок. Хорошо, что все мои книги и рукописи сохранились. Большая удача также, что удалось вставить стекла, вылетевшие в результате бомбежки. Но все же бытовых трудностей много. Нервы из-за усталости в очень плохом состоянии, но в общем здоровье — сносно. По кр.⟨айней⟩ мере с глазами нет дальнейшего ухудшения, а это для меня сейчас главное.

Работаю в трех местах — Унив.⟨ерситете⟩, Инст.⟨итуте⟩ Литературы и Театрал.⟨ьном⟩ Институте (в последнем читаю спец. курс о Шекспире), не считая эпизодических лекций в Лектории, студии по худож.⟨ественному⟩ переводу в Союзе Писателей и довольно обильной литер.⟨атурной⟩ работы. Все это очень дергает и мешает спокойно заниматься научной работой, как хотелось бы. Но все же считаю себя очень счастливым, что вырвался из Ярославля и вернулся в свой родной Ленинград.

Вы спрашиваете мое мнение о причинах неудачи с вашей книгой о Рабле в Моск.⟨овском⟩ Литиздате. Думаю, что причин — две: возможно, что они все же побоялись специфики некоторой части материала,

хотя и не хотят в этом признаться. Но еще важнее второе — что они приняли к изданию (благодаря личным отношениям и, вероятно, рекомендации Дживелегова, под чьим патронажем эта работа писалась) дрянную и пустенькую книжонку о Рабле Е. Евниной из Инст.‹итута› Мировой Литературы, а две книги о Рабле пустить в один год они не решаются. К сожалению, я утратил с ними всякий контакт, особенно после того как зав. Литиздатом уже не П. И. Чагин, а профессор рус.‹ской› лит.‹ературы› (он же генерал, весьма выдвинувшийся в эту войну) Фед. Мих. Головниченко (Чагин — его первый заместитель). К сожалению, я с ним еще не знаком, чтобы обратиться к нему прямо, а из отдела зап.‹адной› лит.‹ературы› на мои письма мне просто не отвечают. Если все же что-ниб.‹удь› узнаю, тотчас же Вам напишу.

А пока — от души пожелаю Вам здоровья и всякого возможного благополучия. Буду действительно счастлив, если удастся чем-ниб.‹удь› быть Вам полезным.

Сердечно Ваш А. Смирнов

P.S. Был как-то на концерте М. В. Юдиной, дивно игравшей дивного Баха, и взволнованно вспоминал, как 23 года тому назад познакомился в ее доме с Вами.

А. С.

отправлено (по почтовому штемпелю): 17 мая 1945 г.
получено (по почтовому штемпелю): 24 мая 1945 г.

39. М. М. Бахтин — М. В. Юдиной*

20 мая 1945 г.

‹письмо›

Дорогая Мария Вениаминовна!

Поздравляю Вас и Елену Николаевну с прошедшим Праздником. Простите, что до сих пор не вернул Вам книг. Меня это дело все время очень беспокоило, но не было оказии. Теперь отправляю Вам все. Очень рад, что Нусинов может прислать вызов. Сейчас у нас начинаются экзамены, но с 3 по 15 июня у меня будет перерыв, во время которого я и смогу приехать. Необходимо, чтобы вызов был числу к 3^{му}, тогда я выеду числа 4–5 июня.

Напишите мне с Гал‹иной› Ив‹ановной›, где сейчас Николай Павлович**, приехала ли к нему семья, можем ли мы у него остановиться, в Москве ли Томашевские, каково положение с моей книгой о Рабле

(по Вашим кратким сообщениям я плохо его себе представляю), какие могут быть новые перспективы в связи с окончанием войны.

У нас все по-старому. Зимою наше присное дело стояло, поэтому мы за зиму и отощали и влезли в долги, частенько прихварывали, в общем чувствовали себя очень неважно.

Напишите подробно о себе, о Елене Николаевне, о всех друзьях. Целуем. Надеюсь, что до скорого свидания.

Ваш М. Бахтин

20 / V — 45 г.

---

* ОР РГБ, ф. 527, картон 10, е. х. 41. Впервые: *ДКХ*. 1993. № 4. С. 44–45 (публикация А. М. Кузнецова).

** Николай Павлович Перфильев.

40. И. И. Канаев — М. М. Бахтину

30 мая 1945 г. Москва

⟨почтовая карточка⟩

30 V 45

Дорогой Михаил Михайлович

Я доехал до Москвы лежа на боковой верхней койке, словом отлично.

Сегодня я был у Обломиевского. Он частично читал книгу о Рабле в Л⟨енинград⟩е и о Дост⟨оевском⟩ и высокого суждения о них. Он готов быть Вам полезен. Когда приедете, позвоните ему по тел. К6–24–15 с 10 до 2 ч. и сговоритесь о встрече.

Домой собираюсь 1$^{\text{го}}$.

М. В.* Вас ждет, вызов ей обещали. Очень Вам и Е. А. признателен за гостеприимство.

Пишите

Ваш И. К.

---

* Мария Вениаминовна Юдина.

Адрес: Ст. Савелово, Калининск⟨ая⟩ обл.,
Интернациональная, 19
Бахтину, Михаилу Михайловичу

отправлено (по почтовому штемпелю): 31 мая 1945 г.

получено (по почтовому штемпелю): 7 июня 1945 г.

41. И. И. Канаев — М. М. Бахтину
17 июня 1945 г. Ленинград
⟨открытка с портретом Гете⟩

17 VI 45

Дорогой Михаил Михайлович,

Посылаю Вам наиболее «веселый» портрет Goethe. К тому же есть в Ленинской библ⟨иотеке⟩ книга: Bode W. ⟨«⟩De⟨r⟩ fröhliche Goethe» 1912 г., которую не успел посмотреть.

Был я у Ал. Ал. См⟨ирнова⟩. Он объяснялся в любви и влюбленности к Вам и в Вас и т. д. Конкретно же он считает необходимым «оформить» Вашу автобиографию, когда Вы не служили и т. д., а затем в М⟨оскве⟩, ибо скорее, защитить кандидатскую дисс⟨ертацию⟩, сдав соотв⟨етствующие⟩ экзамены. То же прежде всего советовал Шишмарев. По-видимому, это неизбежный шаг, дабы прочно подняться выше. Без этого А. А. считает трудным что-либо предпринять, чтобы извлечь Вас в Л⟨енингра⟩д и вообще продвигать по служ⟨ебной⟩ линии.

Рукопись Раблэ «должна быть цела» и ее обещают А. А. скоро достать.

Напишите мне о рез⟨ультатах⟩ поездки Вашей в М⟨оскву⟩. На днях постараюсь повидать Десницкого и Долинина.

Привет Е. А.

Ваш И. К.

Адрес: Ст. Савелово, Калининской обл.
Интернациональная, 19
Бахтину Михаилу Михайловичу
получено (по почтовому штемпелю): 26 июня 1945 г.

42. М. М. Бахтин — А. А. Смирнову*
24 июня 1945 г.
⟨черновик⟩

Дорогой Александр Александрович,

получил Ваше доброе письмо и почти одновременно с радостью узнал о Вашем награждении. Сердечно Вас поздравляю! Я только что вернулся из Москвы, где пробыл всего несколько дней. С Чагиным мне так и не удалось повидаться. Но из бесед с Вл. Фед. Шишмаревым и Дм. Дм. Обломиевским я убедился, что опубликовать моего Рабле в Москве в ближайшее время не удастся из-за принятой уже книги

Евниной. Обломиевский очень советует попытаться устроить книгу в Ленинграде и уверен в успехе этого дела. Как Вы об этом думаете?

Я решил (не без колебаний)⟨,⟩ по совету некоторых влиятельных работников Института им. Горького, представить книгу о Рабле в Институт в качестве докторской диссертации. Я очень прошу, Александр Александрович, если только Вы конечно одобрите это дело, оказать мне в нем Вашу очень для меня существенную помощь. Я прошу Вас быть моим оппонентом. Вторым оппонентом будет Дживелегов (с ним уже говорили, и он, кажется, согласен); о третьем оппоненте у меня нет пока никаких предположений (может быть, Шишмарев?). Ваше участие в этом деле имеет для меня *совершенно решающее значение* (мнения Дживелегова и др. о моей работе имеют для меня только формальное значение, а не по существу). Все это дело для меня вообще крайне тягостно. Более скромная защита кандидатской диссертации, по ряду соображений (главн.⟨ым⟩ обр.⟨азом⟩ формального характера), к сожалению, неудобна. Но необходимо что-то предпринять, чтобы изменить свое положение и добиться возможности творческой работы. Ваша моральная и фактическая поддержка для меня крайне важна.

В Институт для защиты нужно представить три экземпляра книги. У меня есть только два (причем второй крайне неисправный). [Нельзя ли разыскать] Сохранился ли экземпляр, переданный Вами на хранение в архив? Если он сохранился и если Вас не очень затруднит, при Вашей занятости, возня с этим делом, то передайте этот экземпляр Вл. Фед. Шишмареву, который обратится к Вам за этим (он собирается быть в Ленинграде).

Простите за неотвязные просьбы. Буду с нетерпением ждать Вашего ответного письма. Душевный привет Вашей жене.

Ваш М. Бахтин.

24 / VI 45. Савелово.

---

* Публикуемый черновик письма — второй; первый, отличающийся от него, главным образом, стилистически, также хранится в АБ.

43. И. И. Канаев — М. М. Бахтину

29 июня 1945 г. Ленинград

⟨заказное письмо⟩

29 VI 45

Дорогой Михаил Михайлович,

Сегодня я был у Десн⟨ицкого⟩, который до сих пор был на академич⟨еской⟩ сессии. Он сначала Вас припомнил плохо, но потом лучше,

ассоциировал с Павл⟨ом⟩ Ник⟨олаевичем⟩* и т. д. Просил передать привет и пр. Его суждение было четко и решительно: необходимо безотлагательно защитить кандидатскую дисс⟨ертацию⟩, а после этого уже вести дальнейшие разговоры. Специалисты нужны особенно по западной литературе. В Герцен⟨овском⟩ И⟨нститу⟩те** пока штаты еще сжатые, не развернутые и через Наркомпрос можно пытаться попасть в этот И⟨нститу⟩т и т. д., но прежде всего нужна степень. Я просил его разрешения информировать его о дальнейшем и просил в случае надобности содействия, на что он охотно согласился. Если А. А. См⟨ирнов⟩ найдет Вашего Раблэ, то он склонен его прочесть, для чего я вызвался ему доставить Ваш opus.

Живет он на Каменоостровском 73/75, кв. 51, т. е. у самых островов.

Дальше я не стал детализировать вопрос возможности переезда в Л⟨енингра⟩д и т. п., т. к. это носило бы характер беспочвенного прожектерства, а Дес⟨ницкий⟩ вышел ко мне из-за незаконченного обеда.

Как видите, суждения 3ˣ профессоров — См⟨ирнова⟩, Шишм⟨арева⟩ и последнего — без предварительного разговора на эту тему ясно совпадают: надо пропихнуть кандидатскую не позже ранней осени. Скромно присоединяю мое мнение к таковому сих маститых мужей.

Пора!

Пора!!

Давно пора!!!!!!..

Через Шишмарева Вы это легко сделаете в М⟨оскве⟩ и тогда надо пытаться через НКП попадать сюда к зиме.

Если хотите, я могу сходить еще к Долинину, но едва ли он скажет что-либо новое и интересное, пока у Вас нет степени.

И другое поручение Ваше выполнил: был в Вашем прежнем доме. Крупный снаряд попал в самую квартиру, где Вы жили*** и пробил 4 этажа. В кв⟨артире⟩ никто не живет, т. к. там заканчивается капитальный ремонт. Видел Ек. Ник. Малин. ⟨?⟩ — она живет в кв. 70 того же дома. Часть вещей в ее комнате уцелело в свое время. О Ваших вещах она ничего не знает и думает, что все пропало. Ольга Мих⟨айловна⟩ в Германии, а Мар⟨ия⟩ Мих⟨айловна⟩⟨,⟩ вероятно⟨,⟩ где-то в Л⟨енингра⟩де. Дора Осип⟨овна⟩ умерла во время блокады.

Как видите, утешительного мало...

Книг я еще никаких не искал — денег мало.

Вам интересно будет при случае прочесть Пирогова «Вопросы жизни» (дневник старого врача), писанный им перед смертью в конце 70ˣ годов. Очень любопытна система его взглядов в области философии, педагогики и т. д. Яркий документ эпохи, исповедь крупного человека. Получили Вы мою открытку с портретом Гете?

Напишите, пожалуйста, о Вашей поездке в М⟨оскву⟩ и организации сдачи кандид⟨атского⟩ экз⟨амена⟩ и защите — перестаньте колебаться и откладывать!

Весь июль я сижу в городе, т. к. идут экзамены. Кикса у нас стала «пидагогом» Анной Ивановной, т. к. поступила на лето в детский сад в Сестрорецк — вот до чего мы дожили!

Шлем Вам и Е. А. сердечный привет

Ваш И. К.

NB! Квартирный вопрос в Л⟨енингра⟩де быстро усложняется. Пока еще с изв⟨естным⟩ вложением можно получить площадь, но «промедление времени смерти» и т. д.

---

* Павлом Николаевичем Медведевым.

** Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена, ныне Санкт-Петербургский государственный педагогический университет.

*** Знаменская улица, 36, кв. 47. По этому адресу М.М.Б. был арестован в ночь на 24 декабря 1928 г.

Адрес: Ст. Савелово, Калининской обл.
Интернациональная, 19
Бахтину Михаилу Михайловичу
отправлено (по почтовому штемпелю): 3 июля 1945 г.
получено (по почтовому штемпелю): 9 июля 1945 г.

44. И. И. Канаев — М. М. Бахтину

22 июля 1945 г. Ленинград

(почтовая карточка)

22 VII

Дорогой Мих⟨аил⟩ Мих⟨айлович⟩

Только что говорил по телефону с А. А. См⟨ирновым⟩ — рукопись все еще не найдена; надеется найти, но когда?..

А. А. говорил с Шишм⟨аревым⟩⟨,⟩ и тот высказал сомнение о том, что Вам ВКВШ разрешит защиту сразу докторской. Не знаю, кто этот вопрос будет продвигать, но если нет надежного человека, то м. б. лучше отставить этого гордого журавля и взяться за синицу — кандидатскую, а то уже слишком много времени утекло и еще утечет из-за

неотчетливой постановки вопроса. Но т. к. я не в курсе дела, то м. б. и пишу все это зря. Но согласитесь: «промедление времени смерти невозвратной подобно».

Ваш И. К.

Напишите, как дела и легко ли выехать из Сав⟨елова⟩ в Л⟨енин-гра⟩д. Я м. б. в конце отпуска, в начале сентября⟨,⟩ мог бы заехать к Вам минуя Москву.

Шлем вам обоим ⟨привет⟩.

И. К.

Адрес: Ст. Савелово, Калининской обл.
Интернациональная, 19
Бахтину Михаилу Михайловичу
отправлено (по почтовому штемпелю): ⟨нрзб.⟩ июля 1945 г.

45. И. И. Канаев — М. М. Бахтину
8 сентября 1945 г. Ленинград
⟨почтовая карточка⟩

8 IX

Дорогой Михаил Михайлович.

Как Ваши дела и почему Вы ничего не пишете на мои многочисленные письма? Или не получали их? Я Вам писал по большинству интересовавших Вас вопросов.

Мне пришла еще одна мысль по поводу Вас — не попытаться ли Вам устроиться в школе трудовых резервов (рем⟨есленном⟩ учи-лищ⟨е⟩). Так в Гатчине недавно через Катю Мал.⟨?⟩ (главн⟨ого⟩ бухг⟨алтера⟩ этих резервов) устроилась жена моего брата и получила комнату, дрова, еду и обмундирование. Вызова не надо и т. д. Словом, если это Вас интересует, я могу поговорить об этом с Мал.⟨?⟩ или Вы ей сами напишите в Ваш старый дом на Знам⟨енской⟩ кв. 70.

Отзовитесь! Привет Е. А.

Ваш И. К.

⟨*приписка сбоку*⟩ Ужели ваше молчание есть знак только депрессии?

Адрес: ст. Савелово, Калининск⟨ой⟩ обл.
Интернациональная, 19
Бахтину Мих. Мих.
получено (по почтовому штемпелю): 17 сентября 1945 г.

46. М. М. Бахтин — М. В. Юдиной*

29 ноября 1945 г. Саранск
⟨отрывок из письма⟩

⟨...⟩ Прошу Вас, Мария Вениаминовна, позвонить Д. Д. Обломиевскому: как обстоит дело с предложением *Берковского* написать статью о Рабле для его сборника. Хорошо бы выяснить, какие сейчас перспективы с Рабле в Литиздате. Я слышал, что там новый зав., некий Сергей Митрофанович Петров, бывший работник Саранского Института, мой преемник по кафедре. Если это так, то к нему можно прямо обратиться (лично он меня, кажется, не знает, но обо мне во всяком случае слышал). ⟨...⟩

М. Бахтин

29 / XI – 45 г.

---

* ОР РГБ, ф. 527, картон 10, е. х. 41. Впервые: *ДКХ*. 1993. № 4. С. 45–46 (публикация А. М. Кузнецова).

47. А. К. Дживелегов — М. М. Бахтину

23 ⟨?⟩ декабря 1945 г. Москва
⟨почтовая карточка⟩

Многоуважаемый Михаил Михайлович!

Л. И. Тимофеев выполнил свое обещание очень точно. Рукопись была передана мне в тот самый день, а мною поручена секретариату И⟨нститут⟩а с тем, чтобы они отправили ее А. А. Смирнову. И я об этом Смирнову написал, чтобы его предупредить.

Но Ваша работа так заинтересовала наших специалистов, что секретариат никак не может собрать все ее тетради, чтобы послать в Л⟨енингра⟩д. Я приму меры, чтобы дальнейших задержек не было, а особенно ретивых буду снабжать тетрадями моего экземпляра. Вы — помните? — разрешили мне это.

Крепко жму Вашу руку

Ваш А. Дживелегов

Адрес: Станция Савелово (Ярославс.⟨кой⟩ жел. дор.)
Интернациональная улица, д. 19
Михаилу Михайловичу Бахтину
отправлено (по почтовому штемпелю): 23 декабря 1945 г.
получено (по почтовому штемпелю): 29 декабря 1945 г.

48. И. Н. Томашевская — М. В. Юдиной*
не позднее 18 января 1946 г.
⟨почтовая карточка⟩

Дорогая Мария Вениаминовна!

Все мы поздравляем Вас с Новым годом и желаем доброй работы и устройства Вашего быта. Надеемся скоро услышать Вас в Филармонии.

Получили известие, что книгу Бахтина Гослитиздат передал Арагону (писателю), который увез ее в Париж, где она должна быть издана. Сделано это на основании отзыва Бор⟨иса⟩ Виктор⟨овича⟩, который произвел на Арагона впечатление. Надо думать, что это не только слава, но и деньги. В начале февраля я буду в Москве и надеюсь Вас видеть. Котинка процветает и всех нас радует очень. Спасибо.

Ваша И. Томашевская.

Сердечный привет Елене Николаевне.

* ОР РГБ, ф. 527, картон 19, е. х. 13.

дата получения (по почтовому штемпелю): 18 января 1946 г.

49. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
10 марта 1946 г. Ленинград
⟨письмо⟩

10. III. 1946.

Дорогой Михаил Михайлович,

Бесконечно давно не писал вам, и даже сильно задержал ответ на Вашу открытку, полученную месяца 1 1/2 тому назад. Причина — необыкновенная перегруженность работой и в то же время ужасная усталость, имеющая следствием чрезвычайный упадок работоспособности, в результате чего не справляюсь даже с половиной своих обязанностей

по-настоящему. При таких условиях собраться с силами, чтобы написать письмо даже очень хорошему другу, о котором часто вспоминаешь, — дело нелегкое. -- Очень огорчился, узнав, что переезд Ваш в Саранск не улучшил Вашего общего положения и возможностей настоящей работы. Вдобавок Ив. Ив. Канаев сейчас сообщил мне по телефону, что Вы заболели гриппом. Хуже то, что, по его словам, Вы отказались от мысли выполнить формальности, требуемые для получения кандидатской степени (*до* постановки вопроса о докторской степени за Рабле, что, по-видимому, трудно было бы сделать сразу, без кандидатской). Мне кажется, немалая помеха — отсутствие у вас обычного типа curriculum vitae с перечнем мест службы и т. п. По крайней мере, Ив. Ив. Канаев не мог мне чего-либо соответствующего изложить. А как без этого мотивировать? Недавно один мой старый друг — юрист, 55 лет, все это проделал, т. е. сдал все апирант⟨ские⟩ экзамены и затем защитил диссерт⟨ацию⟩ по рукописи. М. б. Вы все же на это решились бы? Я приложил бы все усилия к этому, чтобы упростить дело. А то прямо не знаю, как подойти к вопросу. На печатание «Рабле» приходится отложить пока надежду. Плановые издания, с кот⟨орыми⟩ год назад приказано было спешить изо всех сил, временно отложены, и неск⟨олько⟩ готовых томов Стендаля, наш учебник ист⟨ории⟩ зап⟨адных⟩ лит⟨ератур⟩ и многие другие, ⟨*1 нрзб.*⟩, лежат в летаргии. Планы временно сокращены до минимума. След⟨овательно⟩, с этим придется подождать по кр⟨айней⟩ мере год или два... Если Вам все же кажется, что я могу сделать какой-нибудь не приходящий мне пока в голову демарш, напишите, и я с радостью все сделаю, несмотря на всю мою депрессию и перегрузку, ибо я Вас горячо люблю и почувствовал бы себя счастливым, если бы мог что-ниб⟨удь⟩ сделать для Вас реально...

Живется мне пока трудновато. Обстановка неплохая, но силы за эти годы уменьшились, жена болеет множеством недугов, — все последствия дистрофии, — из которых главный — хроническая пневмония. Мучат всякие бытовые трудности, но сейчас, с новым положением об ученых, они наверно сильно облегчатся.

Работаю в редкие свободные часы над Шекспиром, но больше детализирую, суммирую и наслаждаюсь (эстетически и духовно), чем действительно что-нибудь исследую. Больше всего времени отнимают текущие дела, т. е. лекции, заседания, просмотр диссертаций (некоторые из них попадаются очень ужасные, почти неграмотные), редактирование для Инст⟨итута⟩ Лит⟨ературы⟩ Ак⟨адемии⟩ Наук II-го тома Истории Француз⟨ской⟩ Лит⟨erату⟩ры; и тут некот⟨орые⟩ главы, написанные специалистами с именами, оказались очень странными по

мыслям и по языку. Это доставляет много мучений, т. к. не знаешь часто, как поступить. Новые иностранные книги притекают понемногу, но медленно и случайно, так что лакуны будут восполнены еще не скоро. Легче всего, пожалуй, читать лекции студентам и слушать музыку по радио.

Не сердитесь, что пишу мало и скорее в грустном тоне. Верю, что с наступлением весны и у меня и у Вас настроение улучшится. Сердечно Вас обнимаю и шлю привет Вашей жене. Моя Ольга Георг⟨иевна⟩, кот⟨орая⟩ Вас хорошо помнит, от души желает Вам обоим всего счастливого.

Ваш А. Смирнов

Адрес: Ярославская жел. дор.
Ст. Савелово.
Интернациональная ул., д. 19.
Михаилу Михайловичу Бахтину

отправлено (по почтовому штемпелю): 11 марта 1946 г.
получено (по почтовому штемпелю): 13 марта 1946 г.

50. М. М. Бахтин — Б. В. Залесскому

11 марта 1946 г.

⟨письмо⟩

Дорогой Борис Владимирович,

получил Вашу открытку (с большим опозданием). О Мар⟨ии⟩ Вен⟨иаминовне⟩ мы так ничего и не знаем. Я послал ей три месяца тому назад заказное письмо со вложением вызова от Мордовской филармонии и потом две телеграммы (последнюю совсем недавно), но никакого ответа не получил. Писал я, конечно, по ее старому адресу. Я ничего не знаю о том, как идет дело с перепечаткой рукописи Рабле и с другими делами. Все это нас очень тревожит.

Мы очень просим Вас как можно скорее раз'искать Мар⟨ию⟩ Вен⟨иаминовну⟩ (ведь бывает же она когда-нибудь в Консерватории) и выяснить, в чем же дело. Будем Вам очень благодарны.

Устроились мы здесь неважно: главное — холодная и сырая квартира и недостаток топлива. Все это очень влияет на наше здоровье. Работа у меня здесь, правда, легкая и приятная и много досуга, но досуг

этот, к сожалению, нельзя использовать достаточно продуктивно из-за отсутствия книг и тяжелых бытовых условий.

Вы ничего не пишете о себе. Как Вы живете и как работаете? Вам, как работнику Академии, предстоят теперь блестящие материальные перспективы. Как здоровье Марии Константиновны? Сердечный привет ей! С нетерпением ждем Вашего письма.

Целуем Вас

Ваш М. Бахтин.

51. Л. И. Тимофеев — М. М. Бахтину
31 марта 1946 г. Москва

Москва.
31. III — 46.

Рад был узнать о Вас, дорогой Михаил Михайлович, из второй Вашей открытки (первая очевидно пропала). Итак — Вы в Саранске. В этой позиции имеются преимущества сравнительно с прежними Вашими занятиями, но все же — то, что Вы забрались туда — весьма огорчительно.

Вас, конечно, интересует наша московская жизнь. Она не так хороша, как вам отсюда кажется. Плохо по-прежнему со штатами, печатать научные работы тоже пока еще негде, хотя ждут появления Литературоведческого журнала, а нашему институту разрешили печатать четыре раза в год «Ученые записки». Но — время за нас, и положение, конечно, скоро улучшится. Сообщите — какие работы готовите. Может быть, можно Вас вызвать для к⟨акого⟩-л⟨ибо⟩ доклада?

У меня нет особенных перемен, много дел, устаю. Вышла у меня книжка — «Теория литературы». На днях Вам ее вышлю. Буду очень признателен за те замечания, которые Вы о ней сделаете.

Пишите. Сердечно Ваш

Л. Тимофеев

Адрес: Саранск Мордовск.⟨ой⟩ АССР
Советская ул., д. 34, кв. 21
Михаилу Михайловичу Бахтину
получено (по почтовому штемпелю): 6 апреля 1946 г.

52. И. И. Канаев — М. М. Бахтину
1946 г. ⟨?⟩ Ленинград*
⟨открытка⟩

Дорогой Михаил Михайлович.

Поздравляю Вас и Е⟨лену⟩ Ал⟨ександровну⟩ с праздником.** Как Вы живете? Что слышно о В⟨ашей⟩ защите? Получили Вы книжечку Ив⟨ана⟩ Ив⟨ана⟩ Сол⟨лертинского⟩, которую Вам посылал?

Когда Вы собираетесь быть весной, до каникул, в Москве? Хорошо бы встретиться.

Ваш И. К.

---

* Открытка была либо послана в конверте, либо передана с оказией: адрес и почтовые штемпели отсутствуют. Уверенно датировать ее 1946 г. позволяет упоминание о предстоящей защите как о деле решенном, но еще не состоявшемся.

** По всей видимости, И. И. Канаев поздравляет Е. А. и М. М. Бахтиных с Пасхой, приходившейся в 1946 г. на 21 апреля.

53. Е. В. Тарле — М. М. Бахтину
23 июля 1946 г. Ленинград
⟨заказное письмо⟩

23 / VII 1946

Глубокоуважаемый Михаил Михайлович

Спешу ответить на Ваше письмецо. Раблэ я прочту немедленно и напишу коротенький отзыв. Я его уже начал читать, мне очень понравилось. Но тут важны Ваши будущие оппоненты (Дживелегов? Шишмарев?). Свой отзыв отправлю М. В. Юдиной. Как хорошо было бы, если бы Вы продолжали работу над Достоевским! Ваша первая книга была так глубока и интересна, что я глазам своим не верил: ведь о нем у нас испокон веков писалась либо славянофильская великопостная бурда, либо дурацкая «обличительная» пошлость. И очень мало кто сколько-нибудь серьезно подходил к научному анализу не только содержания, но и формы, — словесной ткани. Вам это удалось. Конечно, главные трудности ждали Вас впереди. Уже «Скверный анекдот», уже

«Степанчиково» — совсем не то, что ранние вещи. А великие романы — целые микрокосмы, каждый по-своему... Есть и почти вовсе необследованные дебри: «Вечный муж», например. Ведь об одном «Вечном муже» можно было бы диссертацию написать. И именно о стиле, о молекулярных особенностях лексики — ничего, хоть шаром покати.

Очень рад буду, если удастся Вам перенести свою научную деятельность в Москву, и от всей души желаю Вам этого. Что Вы писали о Раблэ, — это хорошо и нужно со всех сторон, и это Вам удалось. Но вернитесь (или хоть постепенно, частично, возвращайтесь) к русскому гиганту, к этому одинокому, пустынному Казбеку, на подступах к которому Вы нашли свою собственную тропинку, круто ведущую вверх.

Примите мой искренний привет

Е. Тарле

Ленинград 41
Дворцовая набер. 30 кв. 4.

Адрес: гор. Саранск
Советская ул., дом 34, кв. 21
Профессору М. М. Бахтину

отправлено (по почтовому штемпелю): 24 июля 1946 г.
получено (по почтовому штемпелю): 28 июля 1946 г.

54. А. А. Смирнов — М. М. Бахтину
31 июля 1946 г. Ленинград

31. VII. 46.

Дорогой Михаил Михайлович,

Отвечаю с опозданием на Ваше письмо, очень меня порадовавшее. Получил его также недавно, так как был в Доме Творчества Писателей в Келломяках, где провел весь июль, больше отдыхая, чем работая, ибо устал за зиму смертельно. А послезавтра еду с женою в дом отдыха Ленинградского университета в ⟨*1 нрзб.*⟩, где пробуду до 29.VIII. Незадолго до Вашего письма получил из Инст⟨итута⟩ Мир⟨овой⟩ Лит⟨ературы⟩ официальное приглашение выступить оппонентом на вашей диссертации, и тотчас же ответил, с большой радостью, что

согласен. Тогда же, т. е. до получения Вашего письма, я твердо решил, что буду настаивать на присуждении *докторской* степени! Очень рад был узнать, что Нусинов держится того же мнения. Уверен, что и Дживелегов тоже присоединится. Что касается экземпляра, то вероятно, я смогу получить его снова от И. И. Канаева, которому я передал весною разысканный мною экземпляр, хранившийся в архиве здешнего Инст⟨итута⟩ Лит⟨librату⟩ры, — так что в этом отношении Вам беспокоиться не о чем. Итак, до радостной встречи с Вами в Москве очевидно, во второй половине сентября. Тогда же надеюсь узнать подробности о Ваших дальнейших работах и рассказать о своих делах. Кстати, вчера видел директора ИМЛ В. Ф. Шишмарева, который хорошо поправляется после удачно сделанной операции. Август и сент⟨ябрь⟩ он думает провести в Узком, под Москвой. Он очень сочувственно говорил о Вас, и я очень уговаривал его помочь Вам устроиться прочно в Инст⟨итуте⟩ Мир⟨овой⟩ Лит⟨ературы⟩. Он обещал постараться. Ему говорила о Вас в Москве Юдина.

Обнимаю Вас, дорогой друг. Моя жена и я шлем горячий привет Вам с женою.

Ваш всегда А. Смирнов

Адрес: г. Саранск
Советская ул., д. 34, кв. 5
Михаилу Михайловичу Бахтину
отправлено (по почтовому штемпелю): 1 августа 1946 г.

55. М. М. Бахтин — М. В. Юдиной*
8 августа 1946 г. Саранск
⟨почтовая карточка⟩

8 / VIII – 46 г.

Дорогая Мария Вениаминовна,

простите, что отвечаю с запозданием: уж очень был занят с заочниками и только вчера закончил. С удовольствием и с благодарностью вспоминаю о нашем московском житье-бытье. Надеюсь, что Вы уже не в Москве: лето уходит. Тарле я написал немедленно по приезде и уже получил от него ⟨*1 нрзб.*⟩ ласковое письмо, которое дало мне смелость просить его быть моим оппонентом. Не знаю, найдет ли он это

уместным. Пока ответа от него еще нет. Отзыв о Рабле он собирался выслать в Ваш адрес. От А. А. Смирнова я получил в высшей степени благожелательный ответ. Как только получу ответ от Тарле, тотчас же сообщу Вам.

Если эта открытка застанет Вас еще в Москве (что будет весьма печально!), напишите о себе и всех друзьях, включая «нашего красавца». Лёночка благодарит и целует. Привет всем. Целую. Ваш

М. Бахтин.

* ОР РГБ, ф. 527, картон 10, е. х. 41. Впервые: *ДКХ*. 1993. № 4. С. 47 (публикация А. М. Кузнецова).

отправлено (по почтовому штемпелю): 10 августа 1946 г.
получено (по почтовому штемпелю): 14 августа 1946 г.

56. Е. В. Тарле — М. М. Бахтину

19 августа 1946 г. Ленинград

(заказное письмо)

19 августа 1946 г.

Глубокоуважаемый коллега,

Я не только прочел Вашего Раблэ, но и написал совсем небольшой и очень лестный отзыв об этой работе. Но теперь возникает вопрос: куда, кому — отправить и работу, и отзыв? Добрейшая Мария Вениаминовна вроде Providence — по отзыву Вольтера: pleine de bonnes intentions, mais un peu broillonne: она не сообщила ни адреса, куда отослать эту диссертацию и отзыв, ни своего адреса. Между тем я числа 10го сентября уезжаю из Питера в Москву, оттуда м. б. в Кисловодск. Что же делать? Сообщите мне. М. б. в Москву и не заеду и прямо на Кавказ. Словом, хорошо бы, чтобы кто-нибудь зашел ко мне до 10го сюда, в мою квартиру — и получил бы работу и отзыв для отсылки куда нужно. Приносила эту работу черненькая девица, очень почтенная, с задумчивыми глазами (смутно похожая чем-то на Марию Вениаминовну) — и тоже не дала адреса, ни же телефона, ни имени и фамилии, — и с тех пор не показывается. Буду ждать Ваших инструкций. Очень рад был узнать из Вашего письма, что Вы собираетесь со временем снова приняться за Федора Михайловича. Если будете работать не в хронологическом порядке, — разберите «Бобок». Это

замечательнейшая, мефистофельская вещь, — и никто решительно ее не касался, — и поскорее напечатайте, чтобы я успел еще прочесть, раньше чем сам стану материалом для подобных беллетристических произведений. И ведь Достоевский написал это за 6 лет до своей собственной смерти, и уже больной, — и эта вещица никак не увязывается у него ни с чем решительно. Для историка литературы и критика большой простор.

Примите наилучшие пожелания. Поскорее защищайте диссертацию и переезжайте в Москву, в Ленинскую библиотеку!

Е. Тарле

57. М. М. Бахтин — М. В. Юдиной*

13 октября 1946 г. Саранск

⟨почтовая карточка⟩

13 / X 46 г.

Дорогая Мария Вениаминовна,

очень благодарен за телеграмму. Я поджидал официальных сообщений от Института, но так их и не получил. Я ничего не знаю: все ли *три* оппонента представили отзывы и в каком духе, объявлена ли уже защита (или срок предположительный). Очень прошу Вас сообщить мне как можно скорее все, что Вы знаете об этом деле.

Как сложились Ваши дела? Очень жаль Бетти**!

У нас все по-старому. Целуем Вас. Жду сообщений и скорого свидания.

Ваш М. Бахтин.

---

* ОР РГБ, ф. 527, картон 10, е. х. 41. Впервые: *ДКХ.* 1993. № 4. С. 47–48 (публикация А. М. Кузнецова).

** Кошка М. В. Юдиной.

получено (по почтовому штемпелю): 18 октября 1946 г.

58. М. М. Бахтин — Б. В. Залесскому
19 октября 1946 г.
⟨записка⟩

Многоуважаемый Борис Владимирович!

Направляю Вам тезисы к [моей работе] диссертации, отзыв акад. А. В. Луначарского о моем Достоевском и отзыв акад. Е. В. Тарле о Рабле. Список литературы посылаю в одном экземпляре от руки, так как здесь не оказалось машинки с латинским шрифтом. Очень прошу Вас, если в этом есть необходимость, снять копии (конечно, за мой счет).

С сердечным приветом

Ваш М. Бахтин

19 / X 46 г.

59. М. М. Бахтин — М. В. Юдиной*
20 октября 1946 г.
⟨телеграмма⟩

Официального извещения института нет Телеграфируйте твердый окончательный срок защиты и положение оппонентами Целуем Бахтин

* ОР РГБ, ф. 527, картон 10, е. х. 41.

60. М. М. Бахтин — М. В. Юдиной*
23 октября 1946 г.
⟨телеграмма⟩

Телеграфьте срочно положение диссертации Бахтин

* ОР РГБ, ф. 527, картон 10, е. х. 41.

61. М. М. Бахтин — М. В. Юдиной*
28 октября 1946 г. Саранск
⟨почтовая карточка⟩

Дорогая Мария Вениаминовна,

мы очень обеспокоены Вашим молчанием. Мы послали Вам открытку и *две* телеграммы — и никакого ответа! Здоровы ли Вы, все ли у Вас благополучно?

О защите диссерт⟨ации⟩ я ничего не знаю, кроме того, что она назначена на 15 ноября. Выезжать, следовательно, пришлось бы не позже 8–9 ноября. Но как я могу выехать, не зная ничего о Вас, ни о положении с диссертацией? Очень прошу Вас успокоить нас письмом и *телеграфно* прежде всего относительно Вашего благополучия, а затем и о диссерт⟨ации⟩ (*три* ли официальных оппонента, характер отзывов, что говорит Нусинов и т. п.). Необходимо, чтобы все это выяснилось до 8 ноября, чтобы не нарушить защиты. С нетерпением будем ждать Вашего ответа. Привет всем друзьям.

Целуем.

Ваш М. Бахтин.

28 / X

---

* ОР РГБ, ф. 527, картон 10, е. х. 41. Впервые: *ДКХ*, 1993, № 4, с. 48 (публикация А. М. Кузнецова).

отправлено (по почтовому штемпелю): 29 октября 1946 г.
получено (по почтовому штемпелю): 2 ноября 1946 г.

Приложение 2

ОТЗЫВЫ Б. В. ТОМАШЕВСКОГО И А. А. СМИРНОВА НА КНИГУ М. М. БАХТИНА О РАБЛЕ ДЛЯ ГОСЛИТИЗДАТА (1944 г.)

1. ОТЗЫВ Б. В. ТОМАШЕВСКОГО* декабрь 1944 г.

Отзыв о книге М. М. Бахтина «Рабле»

Исследование Бахтина представляет собою солидный научный труд объемом в 35 печатных листов. Это — историко-филологическое исследование романа Рабле с точки зрения тех традиций, в атмосфере которых создалось это произведение.

Предметом исследователя являются судьбы народного реализма и традиции смеха в средневековой литературе и в эпоху Ренессанса. Автор убедительно доказывает, что тот комплекс представлений и мотивов, из которого слагаются элементы реалистического стиля, вовсе не является продуктом буржуазного сознания, и в частности ренессансная традиция реализма, ренессансный юмор восходят к иным началам, гораздо более демократического происхождения, чем позднейшая реалистическая литература. В основе раблезианских образов лежит традиция готического реализма, которую автор прослеживает, начиная с явлений античного мира и особенно останавливаясь на позднем средневековье. В основе «готического реализма» лежат народно-праздничные (карнавальные)

---

* Текст печатается по неавторизованной машинописи (границы листов при публикации переданы знаком «|»), экземпляры которой хранятся в следующих архивах: ГАРФ, ф. 9506, оп. 73, д. 70, лл. 30–32; АБ; ОР РГБ, ф. 527, картон 24, е.х. 31.

формы и стихийно-материалистическое мировоззрение. Представление о смерти и рождении, о высоком и низком, о телесном и космическом отражаются в праздничном смехе народного коллектива, в площадных зрелищах, в пиршественных образах, в ярмарочных зазываниях, в различных проявлениях жизни народа в его труде и отдыхе. Гротескные образы, в которых соединены элементы гиперболического смеха с грандиозно-безобразным, где мудрость смешана с предельным цинизмом, получают свое историческое истолкование в свете народной жизни, народных чаяний и народных форм внешнего их проявления.

Автору хорошо знакома многоязычная литература вопроса. Он хорошо ориентирован в трудах исследователей творчества и жизни Рабле, хорошо знаком с литературой XVI века, с идеологическими течениями в среде современников Рабле, отлично знает традицию готического реализма по документам, фольклорным записям, исследованиям. Его интерпретации всегда широко подкреплены историческими параллелями и справками. В тех случаях, когда | по первому впечатлению, читателю кажется, что безобидным формам юмора он насильственно придает значение глубоко-философского характера, по мере углубления в приводимый в книге материал невольно приходится соглашаться с автором и, оставляя нашу современную психологию восприятия, примерять образы Рабле к психологии его современников и предшественников.

Одной из особенностей юмора Рабле является их неудержимо(-)наивный цинизм. Обилие образов и откровенных формул, связанных с рождением и зачатием, поглощением пищи и экскрементами, широкое использование площадной брани делают непереводимым произведение Рабле. Никакие формы письменной речи не в состоянии пристойно передать неудержимого «сквернословия» автора. К этой теме М. Бахтин подходит со всем объективизмом и бесстрашием филолога и историка. В общей системе народного мировоззрения эпохи «готического реализма» эти элементы составляют едва ли не основную часть. Моральные запреты, вытеснившие эти темы и эти выражения в область «циническую», «грязную», «отвратительную», являются продуктом позднейших оценок, по традиции воспринятых нами. Поэтому, нельзя скрывать, что откровенность и даже непристойность изучаемого материала может оттолкнуть неподготовленного читателя. Но элемент этот совершенно неустраним из всякого серьезного исследования Рабле, так как образы эти пронизывают всё произведение Рабле. Достаточно вспомнить один диалог, в котором непристойное слово повторено 300 раз с разными эпитетами. Было бы ханжеством, недостойным научного исследования все попытки завуалировать эти темы и эти выражения.

Серьезность автора в изучении данных вопросов освобождает его от всяких упреков по данному поводу. Но, с другой стороны, это придает книге характер филологического труда на уровне академического исследования, а не популяризаторского изложения. |

Взгляды автора смелы и оригинальны. Они слагаются в цельную систему интерпретации произведения Рабле. В заключительной части автор показывает, насколько его выводы значительны и по отношению к позднейшим явлениям литературы (в частности, к Гоголю).

Знакомство с трудом М. Бахтина необходимо всякому, кто хочет серьезно, с исторической объективностью понять и изучить творчество Рабле и явления его эпохи. Можно быть уверенным, что на Западе, особенно во Франции, книга привлечет к себе внимание и произведет впечатление в компетентных кругах. Рабле неисчерпаемая тема исследований, и во Франции создалась своеобразная отрасль литературоведения вокруг Рабле, несколько напоминающая наше пушкиноведение. Нет сомнения, что для «раблезианцев» появление этой книги будет крупным событием. Но значение его, как видно уже из приведенного выше обзора проблем, освещаемых автором, значительно шире монографического изучения Рабле. Это серьезный труд, посвященный традиции демократической струи в литературе и искусстве, народным формам реалистического стиля в мировой литературе.

Книга во всяком случае заслуживает печати.

Б. Томашевский

XII— 44 г.

2. ОТЗЫВ А. А. СМИРНОВА*
30 декабря 1944 г.

М. М. БАХТИН. Рабле и история реализма
Рукопись на машинке 664 страницы.

Критическая литература о Рабле на русском языке необычайно бедна. Существует только: 1) замечательная для своего времени, но сейчас

* АБ; ОР РГБ, ф. 527, картон 24, е.х. 31. Неавторизованная машинопись на восьми листах (границы листов при публикации переданы знаком «|»). Отзыв 1944 г. в значительной части совпадает с отзывом 1946 г., представленным А. А. Смирновым как официальным оппонентом на защите М. М. Бахтина; различаются последние, «критические» части и заключения (см.: П3).

очень устаревшая, 70-летней давности, статья акад.⟨емика⟩ А. Н. Веселовского, 2) популярная, ничтожная в научном отношении брошюра Фохта (1914 г.), 3) две-три статьи чисто осведомительного или справочного характера, вышедшие в советское время. Что касается западно-европейской литературы о Рабле, то тут за последних лет 30 появилось очень много ценных трудов, посвященных биографии Рабле, текстологии и комментированию его произведений, изучению его источников, его влияния на литературу и т. п. Но что касается идейного анализа творчества Рабле, выяснения сущности его художественного стиля и его мировоззрения, места, занимаемого Рабле в истории европейской мысли и европейской литературы, в частности — сущности реализма Рабле, то в этом направлении в западной науке делается очень мало. Больше того, можно отметить, что, в отличие от синтетических, глубоко идейных и подлинно исторических работ французских раблезистов второй половины XIX века (Стапфер, Жебар и др.), западные литературоведы XX века чаще всего уклоняются от постановки таких общих и принципиальных проблем в отношении Рабле, предпочитая узко филологические и вообще фактографические изыскания формального порядка.

В результате этого творчество Рабле, являющегося, наряду с Данте, Шекспиром, Сервантесом и т. п., одним из великанов европейской литературы, еще далеко не раскрыто в его внутренней сущности, а в русской и советской литературе почти никак не освещено. В частности, совершенно не объясненным остается отношение между передовыми гуманистическими идеями Рабле, его блестящей критикой феодально-средневековых понятий и учений — и его удивительным стилем и образностью: разнузданностью его языка, его пристрастием к сексуальным и пищеварительным образам, обилием у него «непристойностей» всякого рода, видимой хаотичностью композиции его романа. Обычно все это объясняется причудливым соединением в Рабле старого и нового, пережитками у этого борца за гуманистические, ренессансные идеи — старых, средневековых навыков речи и мышления. Установившийся в XVII–XVIII вв. (Лабрюйер, Вольтер и др.) взгляд на роман | Рабле как на смесь «грязи» и «бриллиантов», благородных идей и грубого шутовства, — очень часто повторяется еще и сейчас.

При таком положении изучения Рабле и состоянии русской критической литературы о нем работа М. М. Бахтина представляет большой и принципиальный интерес. Это отнюдь не популяризация наших знаний о Рабле. Напротив, она рассчитана на квалифицированного читателя и предполагает с его стороны знание не только самого романа Рабле, но и основных фактов истории западно-европейской культуры и литературы. Работа М. Бахтина не стремится также обозреть все стороны

творчества Рабле, а исследует лишь некоторые черты его, но притом черты особенно существенные, именно те, которые помогают выяснить особый тип реализма, представляемый творчеством Рабле, и место, занимаемое этим творчеством в истории европейской мысли и литературы. В целом это чрезвычайно вдумчивое и оригинальное исследование, основанное на использовании огромного количества текстов, историко-культурных фактов и критических работ, исследование, безусловно проливающее новый свет на творчество Рабле и могущее получить большой резонанс в советской и общеевропейской науке.

В противовес господствующей у нас сейчас тенденции выводить все творчество Рабле целиком из ренессансно-гуманистических корней, М. Бахтин связывает его главным образом с традициями средневекового[1] мировоззрения и искусства. Но какое «средневековье» имеется тут в виду? М. Бахтин (и этим он выражает тенденцию передовой, марксистско-ленинской советской науки) различает два средневековья: одно — средневековье официальное, сословно-иерархическое, насквозь идеалистическое, церковно-феодальное, проникнутое мистикой и аскетизмом, мрачное и гнетущее; другое — средневековье неофициальное, народное, фольклорное, жизнерадостное, трезво реалистическое, проникнутое | стихийным материализмом. Первое — фасад исторической эпохи, второе — ее содержимое. Второе, народное средневековье имело свое богатое и динамическое искусство, обладавшее своим особым реализмом, поскольку оно глубоко, хотя и очень своеобразными, фольклорными методами, проникало в сущность человеческой природы, процесса жизни, человеческих отношений. Именно к этому фольклорно-средневековому реализму и примыкает искусство Рабле. Вообще говоря, традиции неофициального, народного средневековья целиком перешли в искусство Возрождения (в отличие от официального, сословно-иерархического средневековья, отделенного от Возрождения резким рубежом), и они очень ярко проявили себя в творчестве Боккаччио, Шекспира, Сервантеса и т. д. Но с особенной, исключительной полнотой они сказались у Рабле.

Официальное средневековье действовало методами устрашения, запугивания. Против всего этого народное, неофициальное средневековье с его искусством борется преимущественно путем смеха, рисуя всякие ужасы, угнетение, разрушение (ад, смерть и т. п.) в шутовских, гротескных образах. Носителем этого освобождающего смеха была система народно-праздничных образов, пронизывающая все неофициальное

[1] Для упрощения здесь и всюду в дальнейшем словом «средневековый», «средневековье» я обозначаю то, что часто называют «ранним» или «классическим» средневековьем, т. е. эпоху до XV–XVI вв., до Возрождения.

средневековье (а позже — и Ренессанс). В наиболее яркой и чистой форме мы находим эту систему образов в средневековом «празднике дураков» (где вся церковная иерархия выворачивалась наизнанку), в играх типа «борьба зимы с летом», в карнавале с его ряженьем и т. п. Эти народно-праздничные образы, по тонкому наблюдению М. Бахтина, «амбивалентны», т. е. двузначны, двусмысленны, поскольку каждый из них выражает одновременно и смерть и рождение, и созидание и разрушение, и отрицание и утверждение, и брань и хвалу. Так напр. ⟨имер⟩, карнавал изображает одновременно и уничтожение старого года (в широком смысле старого мира), и рождение нового года (мира). | Потому в карнавале так много «изнанки», переодевания, вывороченных наизнанку, оборотных лиц, поз, движений.

В этой народно-праздничной образности, в этом искусстве неофициального, фольклорного, народного средневековья явление берется не в его отлившейся, завершенной форме, а в его становлении, в моменте перехода от старого к новому, от прошлого к будущему.

Центральное место в этой фольклорной, народно-праздничной образности естественным образом занимают первичные проявления жизни — рождение и смерть, питание и дефекация, оплодотворение и рождение, т. е. процессы, топографически связанные с пищеварительной и половой системой организма, — тем, что М. Бахтин называет «материально-телесным низом». Отсюда обилие в соответствующем народном искусстве пиршественных, фаллических и вообще сексуальных образов, которые все охвачены одним направлением движения — «сверху вниз» и все амбивалентны, знаменуя одновременно и 1) разрушение, распад, разъятие тела на части, смешение его с окружающим миром, и 2) его созидание, рождение, поглощение им окружающего мира, рост и цветение тела. Подобную же образность мы находим не только в европейском неофициальном средневековье, но и в античности (опять-таки не «классической», а народной, неофициальной), и у всех остальных древних и современных народов земного шара.

В этой системе человеческое тело дается не в своей «классической» (утвердившейся в Европе начиная с XVII века под влиянием «классического» античного восприятия его) форме, а в форме гротескной. Классическую форму тела характеризует его замкнутость, четкость контуров, отграниченность от окружающего мира, сглаживание выпуклостей, затушевывание впадин и отверстий, стремление к гармонии и симметрии; гротескную форму тела характеризует, наоборот, подчеркивание и преувеличение выступов, впадин, отверстий, всего того, чем выражается связь, обмен, слияние тела с внешним миром. Такую гротескную форму тела мы находим | также в неофициальной античности⟨,⟩ в

искусстве всех неевропейских народов, а также, даже сейчас, в фольклорных, народных формах европейского искусства. Ею отмечается процесс жизни тела, беспрерывное созидание и распад, происходящие с ним. Объект такого искусства, собственно говоря, не индивидуальное тело, а тело «большое», «народное», бессмертное, поскольку для него смерть — лишь оборотная сторона рождения (амбивалентность).

Из этих же фольклорно-средневековых источников ведет начало и ярмарочный или площадной язык Рабле, обилие в нем присказок и гротескных повторений, длинных перечислений и восхвалений в стиле ярмарочных зазывателей и шарлатанов, комически, с примесью издевки (амбивалентность) рекламирующих свой товар; также — обилие в нем проклятий, божбы, ругательств, обычно — амбивалентных (оттенок ласки или восхищения, заключенный в бранном слове).

Охарактеризованная выше фольклорная и народно-средневековая традиция со свойственной ей системою народно-праздничных образов и соответствующим стилем должна служить объяснением, ключом для понимания не только языка и стиля Рабле, его образности и интонаций, но и для большинства сюжетных эпизодов его романа, фабульной канвы его. Таковы эпизоды (с подчеркнутой в них «амбивалентностью») — рождения Гаргантюа, уничтожения рыцарей Анарха, посещения Эпистемоном того света и воскрешения его, войны с Пикроколем, многие эпизоды плавания Панурга и т. п. В соответствии со всем этим, отдельные главы исследования посвящены таким темам, как: «Площадное слово в романе Рабле», «Народно-праздничные формы и образы в романе Рабле», «Пиршественные образы у Рабле» — «Гротескный образ тела у Рабле», «Образы материально-телесного низа в романе Рабле», «Образ и слово в романе Рабле».

Гротескная, народно-праздничная концепция мира и жизни, типичная для неофициального средневековья, несла в себе освобождение от феодально-церковного гнета официального средневековья, являлась средством борьбы против | него. Это был «высший трибунал смеха», выражение непобедимого оптимизма и стихийного материализма. Вот почему Рабле, человек Ренессанса и страстный противник официального средневековья, целиком освоил и художественно разработал эту систему народного гротеска как средство борьбы против средневекового угнетения и обскурантизма. Он поставил эту систему на службу ренессансных идей. Наряду с этим он прибегал иногда и к прямому, непосредственному выражению последних, и в таких случаях его стиль становился (как у многих гуманистов) торжественно-ораторским, «серьезным», резко отличаясь от остальных, гротескных частей его романа. Таковы, например, главы, посвященные воспитанию Гаргантюа Понократом,

описанию Телемского аббатства, знаменитое письмо Гаргантюа к Пантагрюэлю (кн. II, гл. 8) о наступлении для человечества новой эры благодаря торжеству просвещения и о надежде Гаргантюа обрести бессмертие через своего сына. Но это — лишь немногие исключения, причем идеологическое содержание здесь то же самое, что и в остальных частях романа, а меняются только поэтические и стилевые средства выражения.

Однако, суммируя и разрабатывая в основном указанную фольклорно-средневековую традицию, Рабле не ограничивается воспроизведением связанного с ним старого, тысячелетиями сложившегося народного мировоззрения средневековья. Это старое мировоззрение было лишь биологическим и не знало движения во времени вперед. Рабле, выразитель идей Ренессанса, вносит в старую систему народно-праздничных образов категорию времени и развития, делает ее социальной и исторической. Этим он углубляет ее и возводит на высшую ступень. В таком, раблезовском использовании ее народно-праздничная система образов раскрывает наиболее глубокий смысл исторического процесса, выходящий за пределы не только современности в узком смысле слова, но и всей эпохи Рабле. В этих образах раскрывается народная точка зрения на войну и мир, на агрессора, на власть, на правду в человеческих отношениях, на | будущее.

Таково, в кратких словах, основное содержание работы М. Бахтина, глубоко оригинальной, полной интереснейших мыслей и исключительно ценных наблюдений. Я считаю, что автору удалось сделать некоторое открытие, найти новый и плодотворный путь к изучению и истолкованию Рабле. Работа М. Бахтина впервые и, на мой взгляд, вполне убедительно, объясняет причину того обаяния, которое роман Рабле, при всех его «странностях» и «грубостях», оказывает на всех чутких и художественно восприимчивых его читателей и которое оставалось до сих пор по существу непонятным. Более того, работа М. Бахтина той широкой концепцией народного гротескно-фольклорного стиля, которая в ней развивается, открывает широкие перспективы и проливает свет на многие другие литературные явления. Во первых, она помогает перестроить наш взгляд на средневековую поэзию в целом. Далее, она обращает наше внимание на элемент того же гротескно-фольклорного стиля и мироощущения у других великих писателей Возрождения, в первую очередь⟨,⟩ у Шекспира и Сервантеса. Наконец, М. Бахтин указывает, что многие черты этого стиля и мировоззрения, необыкновенно живучего и устойчивого, можно найти и у некоторых писателей нового времени, напр.⟨имер⟩ у Гоголя, где они восходят к тем же народным источникам, что и роман Рабле, но при этом осложняются возможным косвенным влиянием на Гоголя со стороны Рабле через посредство Стерна.

Принципиальная идеологическая ценность монографии М. Бахтина заключается также в том, что она раскрывает силу воздействия народной образности и народного искусства, которое, в противовес анархическому индивидуализму, утверждает идею коллектива и материалистическое понимание бессмертия в двух смыслах — как биологическое продолжение жизни отца и сына и как социальное бессмертие народа, преемственно передающего свою культуру, развивающуюся стадиями, по ступеням развития.

Вместе с тем, весьма важно, что автор иногда увлекается и впадает в преувеличения, связывая с народно-праздничной образностью то, что, может быть, не имеет к ней | никакого отношения — напр.⟨имер⟩ эпизод с проглоченными паломниками (стр. 405), эпизод с «подтирками» (стр. 495–508), эпизод «трагического фарса» Вильона (стр. 341–348) и др. Но это уже дело дальнейшей ученой дискуссии, в которой автор в праве отстаивать свои положения.

Другая оговорка касается обилия в книге мотивов «пищеварительного» характера, способных подействовать отталкивающим образом на непосвященного в дело читателя. Это однако вполне закономерно, поскольку момент этот играет видную и принципиальную роль в романе Рабле. Нелепо было бы говорить о «повышенном интересе» автора к этим вещам, ибо трактуются они с полной научной строгостью и лишь в меру необходимости. Без учета их невозможно понять художественный замысел романа Рабле в целом и изъять их из монографии М. Бахтина так же невозможно, как исключить из учебника физиологии человека раздел о мочеполовой системе, или из трактата по этнографии — главы о половой жизни некоторых диких народов.

Книга М. Бахтина — первоклассное научное исследование, которое весьма заслуживает быть напечатанным.

В случае принятия его к печати я рекомендовал бы автору сделать небольшие сокращения, устранив некоторые повторы. Впрочем, это касается лишь немногих мест и небольших отрывков (в целом такие сокращения могли бы составить 1–2 процента текста). Кроме того, желательно дать ряд цитат, — когда это не вызывается необходимостью, — не в подлиннике, а в переводе, напр.⟨имер⟩ описание римского карнавала Гете (стр. 316–326) и т. п.

30. XII.44 г. проф. А. А. Смирнов

Ярославль ул. Чайковского д. 2-а кв. 8
Ленинград ул. Петра Лаврова д. 20 кв. 5

Приложение 3

МАТЕРИАЛЫ К ЗАЩИТЕ ДИССЕРТАЦИИ М. М. БАХТИНА «ФРАНСУА РАБЛЕ В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА»

(15 ноября 1946 г.)

I. ТЕЗИСЫ

К ДИССЕРТАЦИОННОЙ РАБОТЕ М. М. БАХТИНА «РАБЛЕ В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА»*

1. Творчество Рабле, который — наряду с Данте, Шекспиром, Сервантесом и др. — является одним из великанов мировой литературы,

---

* Впервые: *ДКХ*. 1993. № 2–3. С. 103–112 (публикация Н. А. Панькова). В настоящем издании печатается по тексту машинописи (ГАРФ, ф. 9506, оп. 73, д. 70), сверенному с автографом (АБ); особенности авторской орфографии и пунктуации сохранены, очевидные описки исправлены, подчеркнутые фрагменты переданы разрядкой. Рукопись «Тезисов» сохранилась не полностью: записи прерываются на предпоследнем, 14-м пункте; место обрыва в тексте обозначено знаком « ¦ ». Автограф: 11 листов рыхлой, пожелтевшей от времени бумаги размером 210×297 мм, заполненных и пронумерованных рукою М.М.Б. с обеих сторон (22 стр.). Записи сделаны синими чернилами, ровным, разборчивым почерком, с незначительными вставками и исправлениями.

Рукопись не датирована. По всей видимости, «Тезисы» были написаны в октябре 1946 г. 19 октября 1946 г., менее чем за месяц до защиты, М.М.Б. отправил их вместе с отзывом А. В. Луначарского о «Достоевском» и недостающими материалами: списком литературы к диссертации и отзывом Е. В. Тарле, — Б. В. Залесскому (П1: 58), взявшему на себя хлопоты по поиску машинистки. В ходе защиты (см. Стенограмму) текст «Тезисов» не прозвучал (М.М.Б. ограничился коротким вступлением), но был приложен к документам Личного дела диссертанта.

в русском и советском литературоведении остается почти совершенно не освоенным.

Между тем Рабле — демократичнейший из великих писателей Возрождения: он — наследник и завершитель тысячелетнего развития народного смехового творчества средних веков, создавшего целый мир форм неофициальной литературы; этот веселый мир резко контрастирует с официальным церковно-феодальным, аскетическим и мрачным средневековьем. Глубоко своеобразный мир этих форм, до сих пор мало понятый и изученный, представляет исключительный интерес для советской науки. В этих формах раскрывается совсем особая концепция мира, человека и вещи (гротескная концепция), какой мы ее находим в сколько-нибудь чистом виде в «большой» официальной литературе европейских народов.

Творчество Рабле, при правильном его понимании(,) способно пролить яркий свет на этот еще темный для науки мир.

2. Неофициальная смеховая литература народного средневековья оказала определяющее влияние не на одного только Рабле; многие существенные стороны творчества Шекспира, Сервантеса и других представителей Ренессанса могут быть правильно поняты лишь в свете этой неофициальной литературы. Между тем западно-европейское литературоведение резко недооценивает роли народного средневековья («смеющегося средневековья») и его традиций в Ренессансе и переоценивает буржуазные элементы в нем. Ренессанс противопоставляется официальному средневековью, от которого он, действительно, отделен резкой гранью, а его народные источники игнорируются.

Более правильно понимание значения традиций народного средневековья в ренессансной литературе мы находим у акад. А. Н. Веселовского, но он не определил всего объема этих традиций и не успел развернуть свою мысль в конкретных исследованиях.

Советское литературоведение должно использовать плодотворную мысль А. Н. Веселовского, чтобы на новой марксистско-ленинской методологической основе и на более широком историческом материале раскрыть демократические корни важнейших явлений ренессансной литературы.

Изучение наследия Рабле в этом плане приобретает исключительно важное значение.

3. Недооценка народного средневековья и непонимание глубокого своеобразия созданных им форм и образов приводит к тому, что исследователи творчества Рабле сосредоточивают свое внимание лишь на том, что укладывается в узкие рамки традиционной концепции Ренессанса и Гуманизма, т. е. изучается, в сущности, только официальный Рабле.

В центре внимания находятся обычно такие эпизоды романа Рабле, как Телем, Письмо Гаргантюа к Пантагрюэлю, Воспитание героев и т. п., — т. е. все то у Рабле, в чем проявляются обычные формы мышления мира, обычный стиль и обычная образность, общие у Рабле с рядовыми гуманистами эпохи. Но и эти эпизоды истолковываются в большинстве случаев неправильно, так как изучаются в отрыве от основной народно-площадной, неофициальной стихии творчества Рабле. Современная же раблезистика занята кропотливыми фактографическими изысканиями, раскрывающими ближайший биографический, политический и общеидеологический контекст раблезианских образов и идей, и оставляет в стороне более широкие и принципиальные проблемы его творчества. Специфика раблезианского мира, раскрывающаяся в сфере смеха, остается необъясненной.

4. Проблема смеха и его значения в истории развития литературных форм во всей ее широте и принципиальности до сих пор не ставилась. Изучались только узко-сатирические (чисто отрицательные и частные) или безыдейно-развлекательные формы смеха, т. е. формы его позднего развития в «большой» официальной литературе XVII, XVIII и XIX веков. Между тем смех имел в предшествующие века универсальный и миросозерцательный характер, как особая и притом положительная точка зрения на мир, как особый аспект мира в целом и любого его явления. Этот универсальный смех раскрывается исследователю в целом ряде явлений и форм:

1) в многообразных явлениях культового смеха («le rire rituel», по терминологии Рейнаха), следы которого сохраняются в фольклоре многих народов (в том числе и славянских);

2) в таких явлениях античного мира, как смех сатировой драмы, римский триумфальный и похоронный смех, смех сатурналий;

3) в таких явлениях средневековья, как risus paschalis, parodia sacra, праздник дураков и праздник осла, карнавальный смех и др.

Все названные формы смеха, в особенности средневековые, развивались вне большой официальной литературы (хотя и оказывали на нее влияние, иногда очень существенное). Это был вольный народный смех.

Все перечисленные выше явления фольклорного, античного и средневекового смеха изучались преимущественно фольклористами и историками культуры, которые и собрали относящийся сюда фактический материал (впрочем, далеко не полный). Но материал этот до сих пор не сведен и не изучен ни с философской, ни с историко-литературной точки зрения.

5. Античность создала свою *философию смеха* как универсального, положительного, возрождающего (целительного) и творческого начала. Уже в гомеровском эпитете к смеху богов — «неуничтожимый», «вечный» («ἄσβεστος γέλως», Илиада, I, 599 и Одиссея, VIII, 327) — как бы намечается эта античная концепция, которая завершается философией смеха «*Гиппократова романа*» и апологией смеха ритора *Хлориция*. Сходная концепция складывалась и в Средние века в различных апологиях праздника дураков, священных пародий, рекреационных вольностей. Ренессансная философия смеха *Жубера* и *Рабле* и является завершением античной и средневековой традиции. Эта ренессансная концепция резко отличается от последующих теорий смеха (до теории *Бергсона* включительно), строящихся на узкой базе *официальной комики* — сатирической или развлекательной, — и выдвигающих в смехе преимущественно его *отрицательные функции*.

6. В Средние века *смех* (и вся определяемая им система форм и образов) играл особую и чрезвычайно важную роль: вытесненный из официального мировоззрения, культа и церемониала, смех стал основной формой выражения для всего неофициального, протестующего, критического. Смех — праздничный, рекреационный, застольный (пиршественный), площадной — был в известной мере и в известных границах (довольно широких) *легализован* в Средние века и пользовался известными привилегиями, закрепленными и освященными традицией. В форме смеха разрешалось многое -- лишь бы это был смех. Такими легальными (или полулегальными) формами средневекового смеха и были перечисленные нами выше (тезис 4, пункт 3) явления; с ними были связаны многочисленнейшие и разнообразнейшие смеховые жанры средневековья: пародии на священные тексты и молитвы (parodia sacra), веселые проповеди, пасхальные рассказы и анекдоты, рождественские песни, балаганные жанры, карнавальные сценки, застольные шутки, фарсы, соти, парады и др. Смехом были проникнуты и все основные формы речевой жизни площади: многообразные формы устной рекламы, балаганные зазывания, «крики Парижа» и даже такие речевые явления площади, как ругательства, божба и клятвы. Средневековая народная культура смеха была необычайно богатой и исключительно интенсивной. Это была могучая реакция народного сознания на мрачную одностороннюю серьезность средневекового мировоззрения и на все угнетающие формы феодального и теократического строя. Удельный вес этой смеховой культуры в жизни средневекового человека был гораздо значительнее, чем это обычно представляют. Мало изученное и плохо понятое смеющееся

средневековье почти совершенно заслонено для исследователей средневековьем официальным, феодально-церковным и аскетически мрачным.

Смеховая культура народного средневековья выросла на почве местного фольклора (т. е. фольклора европейских народов), но в ней продолжали жить и созвучные смеховые традиции народной античности — сатурналий и мима.

7. Исключительное своеобразие средневекового смеха определяется четырьмя основными особенностями его; особенности эти характеризуют и ренессансный смех (и прежде всего — смех Рабле), но они были почти вовсе утрачены смеховой литературой последующих веков. Вот эти особенности, устанавливаемые нами путем анализа соответствующего материала:

1) Смех имел универсальное значение. Объектом смеха необязательно должно было быть нечто частное, отрицательное, низкое (таков объект смеха XVII и последующих веков), но все без исключения могло быть смешным, могло раскрываться в аспекте смеха: мир в его целом, божественное откровение, церковь, религиозный культ, иерархический строй средневекового мира, все законы божеские и человеческие, отвлеченные идеи, языки, грамматические категории, словом — все высокое, священное и серьезное. Более того, именно на высокое и священное по преимуществу и был направлен средневековый и ренессансный смех: у него тот же самый объект, что у благоговения и высокой серьезности. Этот универсальный характер смеха не только практически осуществляется в формах средневекового смеха (parodia sacra, праздник дураков и др.), но и отчетливо осознается в различных апологиях праздничного смеха (праздничное право глядеть на мир без страха божия и без благоговения) и в ренессансной философии смеха (смех как высшая способность человеческой природы).

2) Смех носил амбивалентный характер. В средневековом смехе сливались воедино и отрицание и утверждение. Смех был органически связан с временем (ведь это был праздничный смех), со становлением, со сменой и обновлением, причем смех охватывал в едином нераздельном акте оба полюса становления и смены: и умирающее старое (прошлое) и рождающееся новое (будущее). Поэтому смех был одновременно и уничтожающим и ликующим, и насмешливым и веселым. Праздничный смех и ощущался и осознавался как голос самого времени, которое и разрушает и созидает одновременно, в котором и сама

смерть чревата новым рождением: Время не дает ничему существующему увековечиться и застыть, но все вечно сменяет и обновляет. Средневековый смех был проникнут глубокой радостью смен (в противоположность официальному мировоззрению с его пафосом вечности и незыблемости).

Анализ смеховых образов средневековья (в особенности карнавальных образов) обнаруживает своеобразное сочетание в каждом таком образе старости с юностью, смерти с родовым актом, переда с задом, лица с изнанкой, низа с верхом, причем сочетание этих противоположных полюсов дается обычно в динамической форме.

3) Смех был стихийно-материалистичен. Центральное место в системе смеховых образов занимали первичные проявления материально-телесной жизни: роды, агония, питание, дефекация, оплодотворение, распадение тела на части и т. п. Это — материально-телесный низ, который мыслился как в телесном, так и в космическом плане (телесное и земное лоно). Материально-телесный низ снижал, отелеснивал, приземлял, развенчивал (таковы, например, его функции в священных пародиях), но одновременно этот низ был и местом оплодотворения, зачатия, возрождения, обновления. В амбивалентных образах топографического низа телесная могила сливалась с рождающим лоном. Смерть старого и рост нового в их нераздельном единстве раскрывались на языке материально-телесных образов.

Таким образом, смех, время, становление и материя ощущались и мыслились как нечто единое и цельное и противопоставлялись хмурой (односторонне-серьезной), неподвижной и отвлеченно-идеальной вечности.

4) Смех был неразрывно связан с народным представлением о свободе и правде.

Смех в Средние века был совершенно внеофициален, но зато он был легализован. Права шутовского колпака и праздничного смеха были в Средние века почти так же священны и неприкосновенны, как права pileus'а и смеха во время римских сатурналий. Праздник карнавального типа был как бы временной приостановкой действия всей официальной системы со всеми ее запретами и иерархическими барьерами. На праздничной площади или за пиршественным столом жизнь на короткий срок выходила из своей обычной, узаконенной и освященной колеи и вступала в сферу почти утопической свободы, и самая эфемерность этой свободы только усиливала радикализм

образов, создаваемых в этой праздничной атмосфере. Но свобода эта могла говорить только на языке смеха: с в о б о д н о е с л о в о — с м е х о в о е с л о в о.

Но связь свободы со смехом определялась не только этой внешней бесцензурностью смехового слова. Эта связь была более внутренней и глубокой. С точки зрения средневекового человека серьезность официальна, авторитарна, сочетается с насилием, запретами, ограничениями. В серьезности остро ощущался момент страха или угрозы-устрашения. Эта связь серьезности с официальной авторитарностью, со страхом и устрашением представлялась средневековому человеку органической и необходимой: серьезность либо боится либо пугает. Смех же, напротив, предполагал полную победу над страхом: он и не боится и не устрашает, не создает никаких запретов, не воздвигает костров; поэтому власть и насилие никогда и не говорят на языке смеха.

Особенно остро ощущалась в смехе именно п о б е д а н а д с т р а х о м, притом всяческим страхом: «страхом божиим», страхом перед всем священным, перед природой, перед властью, перед смертью, перед адом. Побеждая страх, смех прояснял сознание человека, делал его бесстрашным и свободным и раскрывал для него мир по-новому. Смех воспитывал в средневековом человеке высокое и трудное умение глядеть на мир без страха и благоговения, а это умение — необходимая предпосылка для познания исторической относительности господствующего строя и господствующей правды, без чего невозможен был бы великий идеологический переворот Возрождения.

Острое ощущение победы над страхом — очень существенный момент средневекового смеха. Это ощущение находит свое выражение в ряде особенностей смеховых образов: в них всегда наличен побежденный страх в форме уродливо-смешного, в форме вывернутых наизнанку символов власти и насилия, в комических образах смерти, в веселых растерзаниях, в карнавальном «аде» (обязательный реквизит карнавала), в карнавальных веселых страшилищах. Вообще нельзя понять специфики смехового образа средневековья («гротеска»), управляющей внутренней логики без учета в нем этого момента побежденного страха.

Правда в народном сознании представлялась прежде всего как б е с с т р а ш н а я правда. Язык смеха и был языком свободной и бесстрашной народной правды.

Сформулированные нами четыре основные особенности средневекового и ренессансного смеха получены нами в результате анализа соответствующего конкретного материала. Формулировки этих особенностей неизбежно приобретают несколько абстрактный характер, но в живой практике этого изумительного, поистине мирового смеха универсализм, амбивалентность, материализм, радость смен, свобода и правда были неразрывно слиты в едином акте.

8. В Средние века смех находился за порогом «большой» официальной литературы. Он тяготел к праздничной площади и ютился в специфических мелких смеховых жанрах и в зыбкой стихии фамильярной разговорной речи. Но уже на исходе средневековья начинается процесс взаимного ослабления границ между культурой смеха и большой литературой. Низовые формы начинают все более и более проникать в верхние слои литературы. Народный смех проникает в эпос, повышается его удельный вес в мистериях (в дьяблериях), расцветают такие сравнительно большие жанры, как фарсы и соти. Смеховая культура начинает разбивать узкие праздничные грани и прорывается в большую литературу.

Этот процесс завершился в эпоху Ренессанса. Народный смех, с его особой концепцией мира, проникает не только в большую литературу, но, вместе с народными (вульгарными) языками, и в высокую идеологию эпохи (протестантская сатира, роли шутов в философских и научных диалогах и пр.). На новой ренессансной ступени своего развития средневековый смех сочетается с самой передовой идеологией эпохи, с гуманистической наукой, с новым политическим опытом национальных и религиозных войн и глубоких политических потрясений и смен, наконец, с высокой литературной техникой. Все перечисленные нами выше особенности средневекового смеха поднимаются до подлинного исторического сознания, стихийно материалистического и глубоко революционного. Можно говорить даже и о стихийной диалектичности этого живого и глубоко оптимистического ощущения исторической жизни (в особенности у Рабле).

Попытки буржуазной науки оторвать литературу Возрождения от ее народных корней, уходящих в средневековье (но народное средневековье), обречены на неудачу. Выводить ренессансную литературу, в особенности ее радикальную демократическую часть, из книжных гуманистических (античных) источников и нового буржуазного сознания — представляется нам совершенно невозможным.

9. Вершина ренессансного исторического и проблемного смеха — Боккаччьо, Рабле, Шекспир и Сервантес. Затем начинается довольно крутой спуск. В творчестве Кеведо, Сореля, Скаррона еще живут

традиции ренессансного смеха, но они уже измельчали. Смех постепенно утрачивает свою универсальность, амбивалентность и историчность и уже во второй половине XVII века распадается на узко-сатирический смех с ограниченным, частным, чисто отрицательным объектом осмеяния и на безыдейную, чисто развлекательную комику. Утрачивается даже самое понимание былой связи смеха с высокой исторической проблематикой.

По мере вырождения и измельчания смеха и по мере отрыва новой комической литературы от площадной комики и народно-праздничных форм, начинает утрачиваться и самый ключ к смысловому, миросозерцательному и историческому значению образов Рабле. Их начинают истолковывать или в узко-сатирическом плане или в аллегорическом плане (так называемый «аллегорический метод», господствовавший в раблезистике более двух веков). Единство системы раблезианских образов и раблезианского стиля становится непонятным, и творчество Рабле распадается для истолкователей на несовместимые с их точки зрения элементы: высокую проблемность, тонкую психологию, гуманистическую ученость и площадной фарс, брань, непристойности и т. п. Уже Лабрюйер писал об этой непонятной ему действительности Рабле, еще резче выражает в XVIII веке эту точку зрения Вольтер.

Дело в том, что в XVII и XVIII веках продолжали жить только те традиции Ренессанса, которые определялись книжно-гуманистическими источниками и новым буржуазным сознанием, традиции же народного Ренессанса заглохли. В обедненных традициях кабинетного и камерного Ренессанса не оказалось места для Шекспира, а Рабле и Сервантес превратились в беспроблемных писателей для занимательного чтения.

10. Анализ основных эпизодов романа Рабле раскрывает определяющее влияние на всю систему образов к а р н а в а л а (в широком смысле). Рождение Гаргантюа и Пантагрюэля, все эпизоды Пикроколинской войны и войны с Анархом, эпизоды развенчания этих двух королей, эпизод с похищением колоколов и с Янотусом Брагмардо, избиения кляузников в доме де Баше и другие эпизоды последовательно выдержаны в карнавальном духе. Анализ вскрывает в основе каждого их этих эпизодов карнавальную идею, а в их оформлении — карнавальный стиль. Такой же карнавальный характер обнаруживают и многочисленные образы игр, пародийных пророчеств и гаданий, которые разбросаны по всему роману и сгущены в его третьей книге. В карнавальном духе обработано и путешествие Пантагрюэля к Оракулу Божественной бутылки (четвертая книга).

До нас дошли от разных веков (начиная с XI–XII вв.) описания карнавала и других народно-площадных праздников карнавального

типа (например, шаривари). Особенно замечательно гетевское описание римского карнавала 1788 г. Анализ этих описаний, особенно гетевского, позволяет установить ряд устойчивых, на протяжении веков сохраняющихся черт карнавального веселья: праздничность без благоговения, временное освобождение от всякой серьезности и от норм и запретов обычной жизни, отмена всякой иерархии, специфическая атмосфера равенства, вольности и фамильярности, шутовские увенчания-развенчания, карнавальные войны и побоища, пародийные диспуты, различные вариации карнавального «ада», карнавальные страшилища, гиперболизованные пиршественные образы, перемещения верха и низа, переда и зада, амбивалентные непристойности, сочетание смерти (убийства) с родовым актом; благословляющие проклятия и др. Все эти черты слагаются в единый и целостный, проникнутый своеобразной логикой и глубоко осмысленный мир.

Все перечисленные черты карнавала мы находим и в романе Рабле: и здесь и там одна и та же система образов, но у Рабле она, конечно, очень усложнена конкретным материалом реальной действительности и гуманистической учености, необычайно углублена и осознана. Черты карнавала, освещенные их раблезианским использованием, позволяют раскрыть и основной идеологический смысл карнавальной системы образов. Его можно обобщить в следующих четырех положениях:

1) Народ на карнавальной площади ощущает свое чувственное материально-телесное единство и общность, притом не только в пространстве, но и во времени.

2) Народ ощущает и разыгрывает в образах карнавала свою земную коллективную вечность, свое историческое народное бессмертие и непрерывность своего роста-обновления, поглощающего смерть.

3) Народ развенчивает все претензии на вечность старой власти и старой правды, воплощая в образах развенчаний и снижений радость смен и обновлений.

4) Народ ощущает время как веселую всеобновляющую силу.

Это карнавальное мировоззрение и воплощающая его система образов проникнуты у Рабле новым конкретным сознанием великой смены двух эпох мировой истории. Рабле вкладывает во все моменты карнавальной системы совершенно конкретный и актуальный политический и исторический смысл и показывает рождение нового времени (будущего), нового человека и новой веселой правды из смерти старого строя, старого человека и старой правды.

11. В основе народно-праздничной раблезианской системы образов лежит гротескная концепция тела. Эта древняя концепция

очень резко отличается от той классической концепции, которая господствует в Европе в последние четыре века (она начала складываться под влиянием классической античности в эпоху Ренессанса и окончательно утвердилась с XVII века). Для господствующей классической концепции характерно совершенно готовое, завершенное, строго отграниченное и замкнутое, самодовлеющее, показанное извне, несмешанное, индивидуальное и выразительное тело. Все признаки незавершенности и несамодостаточности тела, все то, что связано с оплодотворением, родами, едой, дефекацией, все выпуклости и отверстия, отростки и ответвления, все то, в чем тело выходит за свои границы и зачинает другое (новое) тело, — все это устраняется, отсекается, закрывается или смягчается. Полная завершенность и самодовлеющая замкнутость тела — ведущий мотив классического канона. Речевые нормы литературной и вообще официальной речи, определяемые этим каноном, налагают строгий запрет на все мотивы оплодотворения, беременности, дефекации и т. п. Эти речевые нормы также складывались в XVI веке.

В гротескной концепции, напротив, тело показывается именно как становящееся тело: оно никогда не готово, не завершено, оно всегда строится, творится и само строит и творит другое новое тело. Кроме того, гротескное тело не отграничено от мира: оно поглощает мир и само поглощается миром, т. е. находится в непрерывном обмене с ним; оно не замкнуто, открыто во все стороны.

Поэтому самую существенную роль в гротескном образе играют те его части, где оно как бы перерастает себя, выходит за собственные пределы, зачинает новое тело, — чрево и фалл. Эти органы обычно резко преувеличиваются. Следующую по значению роль, после живота и фалла, играет рот, который тоже резко преувеличивается (например, в комической маске, в образах карнавальных страшилищ), затем следует нос (как заместитель фалла). В этих выпуклостях и отверстиях тела преодолеваются границы между одним и другим (зачинаемым и рождаемым) телом и между телом и миром.

Основные события жизни гротескного тела — еда, питье, дефекация, беременность, роды, рост, старость, младенчество, разложение, болезни, смерть, разъятие на части и др. — все эти события телесной драмы раскрывают вечную неготовость и несамодостаточность тела. В образах гротескного тела конец старой и начало новой жизни неразрывно между собой сплетены: одно звено заходит за другое, жизнь одного тела рождается из смерти другого, в одном теле — два тела (двутелость).

Гротескное тело, в сущности, не индивидуальное тело, а тело «большое», «народное», бессмертное, поскольку смерть для него лишь оборотная стороны рождения.

Гротескную концепцию тела мы находим в неофициальной античности, в народной культуре средневековья. Она господствует и сейчас у неевропейских народов. Она жива и в смеховом европейском фольклоре. Гротескные образы тела преобладают во внеофициальной речевой жизни народов: фамильярная речь, в особенности там, где она связана с бранью и смехом, наводнена образами и темами гротескного тела. Гротескная концепция лежит также в основе насмешливой (дразнящей) и бранной жестикуляции всех народов.

Рабле завершает гротескную концепцию тела на новой ступени идеологического сознания; она получила у него расширенное значение и подчинена задаче построения новой материалистической и исторической картины мира.

Анализ раблезианских телесных образов и их источников позволяет сделать далеко идущие обобщения о сущности гротескной концепции и помогает осветить много темных моментов в тысячелетней истории образов человеческого тела (и вообще образного мышления).

12. В стилистике Рабле мы наблюдаем одну замечательную особенность — слияние хвалы и брани в его слове. Эта особенность также является наследием площадного народно-праздничного слова: она органически связана с амбивалентностью и двутелостью смехового образа. Народно-праздничное слово — двуликий Янус: хваля оно бранит, браня хвалит. Может преобладать или хвала или брань, но одно всегда готово перейти в другое; хвала implicite содержит в себе брань, чревата бранью, и обратно — брань чревата хвалой. Мы видим, что одной из существенных черт карнавала являлись благословляющие проклятия; хвалебно-бранный характер имели и ругательства и непристойности. Даже площадная реклама и зазывания носили тот же хвалебно-бранный характер.

Площадное народно-праздничное слово имело своим адресатом мир в состоянии его неготовости, в состоянии его перехода от смерти к рождению, от старого к новому, от прошлого к будущему. Мир и каждое его явление умирали и рождали одновременно, в каждом явлении были слиты прошлое и будущее, устаревшее и юное, старая правда и новая правда. Хвала и брань сыпались на этот двутелый неготовый мир, добивая старое, помогая родиться новому.

Анализ отдельных эпизодов романа Рабле (пародийная литания Панурга и брата Жана, прославление Трибуле) и раблезианского стиля в его целом обнаруживает последовательное проведение этой своеобразной двутонности слова. Анализ же источников доказывает, что это вовсе не индивидуальная особенность Рабле, а характерное явление эпохи, нашедшее свое выражение в целом ряде «блазонирующих»

жанров XV и XVI веков. Более того, при правильном понимании традиций слияние хвалы и брани (амбивалентность т о н а) раскрывается как одно из древнейших явлений образного слова.

13. Система образов Рабле при всей широте и глубине своего универсализма очень далека от абстрактной символики, аллегоризма и отвлеченного схематизма. Напротив, образы Рабле чрезвычайно конкретны, индивидуальны, жизненны, детализованы и проникнуты самым актуальным, даже злободневным общественным и политическим интересом. В романе Рабле космическая широта мифа сочетается с острой злободневностью современного «обозрения» и с конкретностью и предметной точностью реалистического романа.

Все сколько-нибудь значительные события политической, общественной и идеологической жизни эпохи нашли в романе непосредственный, политически острый и глубокий отклик: все перипетии войны Франции с Карлом V, оккупация Пьемонта, политика папы и германских князей, различные этапы во взаимоотношениях между Францией, папой, германскими и местными протестантами, события итальянской, германской и даже русской политической жизни, проблема определения агрессора и различения справедливых и несправедливых войн, колониальная политика Франции, различные юридические, военно-технические, инженерные, архитектурные вопросы и искания, борьба философских и литературных направлений, — все это и многое другое нашло свое отражение в четырех книгах раблезианского романа. Роман этот — подлинная энциклопедия эпохи, но, благодаря проникающей ее народной традиции, свободная от многих свойственных эпохе ограничений.

14. Радикализм и бесстрашный критицизм Рабле определяются в известной мере и особыми условиями языковой жизни Франции того времени. В процессе смены языка высокой идеологии и литературы происходила напряженная и острая борьба и взаимоориентация языков и языковых мировоззрений. Латынь цицеронистов, средневековая латынь, народный французский язык и его диалекты были охвачены этим процессом взаимоориентации и взаимоосвещения: их мирное и наивное сосуществование кончилось. Аналогичный процесс происходил и в других странах. В процессе борьбы и взаимоосвещения языков складывается на интернациональной и национальной почве целый ряд своеобразных я з ы к о в ы х п а р о д и й: макароническая поэзия, «Письма темных людей», пародирование итальянских диалектов в комедии дель арте, французские пародии на язык «итальянизаторов», пародийные искусственные языки («grimoire»), «веселые грамматики» и т. п. (несколько таких языковых пародий мы находим и в романе

Рабле). Литературно-языковое сознание Рабле активно формировалось в этой атмосфере критического взаимоосвещения языков: языковой догматизм, который неизбежен для сознания, живущего в сфере одного-единственного, глухо замкнутого языка, здесь был совершенно невозможен. Это преодоление языкового догматизма на почве активного и критического многоязычия было одной из существенных предпосылок литературно-языкового радикализма Рабле: исключительной свободы образов, свободы от всех речевых норм и условностей и от всей установленной языковой ценностной и смысловой иерархии.

15. Исключительно велико освещающее значение творчества Рабле оно проливает свет на целый ряд плохо понятых и мало оцененных явлений как современной ему эпохи, так и прошлых и даже последующих веков.

Прежде всего творчество Рабле по-новому освещает нам народно-праздничные формы средневековья, этот громадный и совсем особый мир, лежащий по ту сторону официальной большой литературы и в значительной мере в стороне от всех известных и изученных дорог историко-литературного развития. Литературоведение хорошо знает, в сущности, только мир «классических» форм (в широком смысле), классическую античность, высокое средневековье, классический (буржуазный) Ренессанс. Но этот мир форм готового, завершенного бытия — только небольшой островок в безбрежном океане неклассических, гротескных форм вечно неготового и перерастающего себя бытия. Изучение этого мира — пока он terra incognita — должно необычайно расширить границы и исторического, и теоретического литературоведческого мышления.

Освещающее значение творчества Рабле распространяется и на многие явления русской литературы и прежде всего на Гоголя.

Более глубокое и широкое изучение Рабле и его народных источников — насущная и неотложная задача советского литературоведения. Без углубленного понимания Рабле и тех народно-реалистических традиций, которые он представляет, невозможна сколько-нибудь продуктивная и глубокая разработка ни истории, ни теории реализма.

Диссертант М. М. Бахтин.

II. ОТЗЫВЫ ОФИЦИАЛЬНЫХ ОППОНЕНТОВ*

1. ОТЗЫВ А. А. СМИРНОВА
15 сентября 1946 г.

Отзыв о работе М. М. Бахтина «Рабле в истории реализма» (Рукопись на машинке. 664 страницы)

Критическая литература о Рабле на русском языке необычайно бедна. Существует только: 1) замечательная для своего времени, но сейчас очень устаревшая, 70-летней давности, статья акад.⟨емика⟩ А. Н. Веселовского, 2) популярная, ничтожная в научном отношении брошюра Фохта (1914 г.). 3) две-три статьи чисто осведомительного или справочного характера, вышедшие в советское время. Что касается западно-европейской литературы о Рабле, то тут за последних лет 30 появилось очень много ценных трудов, посвященных биографии Рабле, текстологии и комментированию его произведений, изучению его источников, его влияния на литературу и т. п. (Abel Lefranc, Plattard и др.). Но что касается идейного анализа творчества Рабле, выяснения сущности его художественного стиля и его мировоззрения, места, занимаемого Рабле в истории европейской мысли и европейской литературы, в частности — сущности реализма Рабле, то в этом направлении в западной науке делается очень мало. Больше того, можно отметить, что, в отличие от синтетических, глубоко идейных и подлинно исторических работ французских раблезистов второй половины XIX века (Стапфер, Жебар и т. д.), западные литературоведы XX века чаще всего уклоняются от постановки таких общих и принципиальных проблем в отношении Рабле, предпочитая узко филологические и вообще фактографические изыскания формального порядка.

В результате этого творчество Рабле, являющегося, наряду с Данте, Шекспиром, Сервантесом и т. п., одним из великанов европейской

* ГАРФ, ф. 9506, оп. 73, д. 70. Помимо отзывов официальных оппонентов: А. А. Смирнова, И. М. Нусинова и А. К. Дживелегова — в этом разделе печатается также отзыв Е. В. Тарле, зачитанный в ходе защиты и входящий в материалы Личного дела М.М.Б., отправленного для утверждения в ВАК.

литературы, еще далеко не раскрыто в его внутренней сущности, а в русской и советской литературе почти никак не освещено. В частности, совершенно не объясненным остается отношение между передовыми, гуманистическими идеями Рабле и блестящей критикой феодально-средневековых понятий и учений — и его удивительным стилем и образностью: разнузданностью его языка, его пристрастием к сексуальным и пищеварительным мотивам, обилием у него «непристойностей» всякого рода, видимой хаотичностью композиции его романа. Обычно все это объясняется причудливым соединением в Рабле старого и нового, пережитками у этого борца за гуманистические, ренессансные идеи — старых, средневековых навыков речи и мышления. Установившийся в XVII–XVIII вв. (Лабрюйер, Вольтер и др.) взгляд на роман Рабле как на смесь «грязи» и «бриллиантов», благородных идей и грубого шутовства, — очень часто повторяется еще и сейчас.

При таком положении изучения Рабле и состоянии русской критической литературы о нем работа М. М. Бахтина представляет большой и принципиальный интерес. Не ставя себе задачею рассмотреть все стороны творчества Рабле, она исследует лишь некоторые черты его, но черты особенно существенные, именно те, которые помогают выяснить особый тип реализма, представляемый творчеством Рабле, и место, занимаемое этим творчеством в истории европейской мысли и литературы. В целом это — чрезвычайно вдумчивое и оригинальное исследование, основанное на использовании огромного количества текстов, историко-культурных фактов и критических работ, исследование, безусловно проливающее новый свет на творчество Рабле и могущее получить большой резонанс в советской и общеевропейской науке.

В противовес господствующей у нас сейчас тенденции выводить все творчество Рабле целиком из ренессансно-гуманистических корней, М. Бахтин связывает его главным образом с традициями средневекового[1] мировоззрения и искусства. Но какое «средневековье» имеется тут в виду? М. Бахтин (и этим он выражает тенденцию передовой, марксистско-ленинской советской науки) различает два средневековья: одно — средневековье официальное, сословно-иерархическое, насквозь идеалистическое, церковно-феодальное, проникнутое мистикой и аскетизмом, мрачное и гнетущее; другое — средневековье *неофициальное*,

---

[1] Для удобства здесь и всюду в дальнейшем словом «средневековый», «средневековье» я обозначаю то, что часто называют «ранним» или «классическим» средневековьем, т. е. эпоху до XV–XVI вв., до Возрождения.

народное, фольклорное, жизнерадостное, трезво реалистическое, проникнутое стихийным материализмом. Первое — фасад исторической эпохи, второе — ее содержимое. Второе, народное средневековье имело свое богатое и динамическое искусство, обладавшее своим особым *реализмом*, поскольку оно глубоко, хотя и очень своеобразными, фольклорными методами, проникало в сущность человеческой природы, процесса жизни, человеческих отношений. Именно к этому фольклорно-средневековому реализму и примыкает искусство Рабле. Вообще говоря, традиции неофициального, народного средневековья целиком перешли в искусство Возрождения (в отличие от официального, сословно-иерархического средневековья, отделенного от Возрождения резким рубежом), и они очень ярко проявили себя в творчестве Боккаччо, Шекспира, Сервантеса и т. д. Но с особенной, исключительной полнотой они сказались у Рабле.

Официальное средневековье действовало методами устрашения, запугивания. Против всего этого народное, неофициальное средневековье с его искусством борется преимущественно путем *смеха*, рисуя всякие ужасы, угнетение, разрушение (ад, смерть и т. п.) в шутовских, гротескных образах. Носителем этого *освобождающего* смеха была система *народно-праздничных образов*, пронизывающая все неофициальное средневековье (а позже — Ренессанс). В наиболее яркой и чистой форме мы находим эту систему образов в средневековом «празднике дураков» (где вся церковная иерархия выворачивалась наизнанку), в играх типа «борьба зимы с летом», в *карнавале* с его ряженьем и т. п. Эти народно-праздничные образы, по тонкому наблюдению М. Бахтина, «*амбивалентны*», т. е. двузначны, двусмысленны, поскольку каждый из них выражает одновременно и смерть и рождение, и созидание и разрушение, и отрицание и утверждение, и брань и хвалу. Так напр.⟨имер⟩, карнавал изображает одновременно и уничтожение старого года (в широком смысле — старого мира), и рождение нового года (мира). Потому в карнавале так много «изнанки», переодевания, вывороченных наизнанку, оборотных лиц, поз, движений.

В этой народно-праздничной образности, в этом искусстве неофициального, фольклорного, народного средневековья явление берется не в его отлившейся, завершенной форме, а в его *становлении*, в моменте *перехода* от старого к новому, от прошлого к будущему.

Центральное место в этой фольклорной, народно-праздничной образности естественным образом занимают первичные проявления жизни — рождение и смерть, питание и дефекация, оплодотворение и

рождение, т. е. процессы, топографически связанные с пищеварительной и половой системой организма, — тем, что М. Бахтин называет «материально-телесным низом». Отсюда — обилие в соответствующем народном искусстве пиршественных, фаллических и вообще сексуальных образов, которые все охвачены одним направлением движения — «сверху вниз» и все — амбивалентны, знаменуя одновременно и 1) разрушение, распад, разъятие тела на части, смешение его с окружающим миром, и 2) его созидание, рождение, поглощение им окружающего мира, рост и цветение тела. Подобную же образность мы находим не только в европейском неофициальном средневековье, но и в античности (опять-таки не «классической», а народной, неофициальной), и у всех остальных древних и современных народов земного шара.

В этой системе человеческое тело дается не в своей «*классической*» (утвердившейся в Европе начиная с XVII века под влиянием «классического» античного восприятия его) форме, а в форме *гротескной*. Классическую форму тела характеризует его замкнутость, четкость контуров, отграниченность от окружающего мира, сглаживание выпуклостей, затушевывание впадин и отверстий, стремление к гармонии и симметрии; гротескную форму тела характеризует, наоборот, подчеркивание и преувеличение выступов, впадин, отверстий, всего того, чем выражается связь, обмен, слияние тела с внешним миром. Такую гротескную форму тела мы находим и в неофициальной, народной античности, в искусстве всех неевропейских народов, а также, даже сейчас, в фольклорных, народных формах европейского искусства. Ею отмечается процесс жизни тела, беспрерывное созидание и распад, происходящие с ним. Объект такого искусства, собственно говоря, не индивидуальное тело, а тело «большое», «народное», бессмертное, поскольку для него смерть — лишь оборотная сторона рождения (амбивалентность).

Из этих же фольклорно-средневековых источников ведет начало и ярмарочный или площадной язык Рабле, обилие в нем присказок и гротескных повторений, длинных перечислений и восхвалений в стиле ярмарочных зазывал-шарлатанов, комически, с примесью издевки (амбивалентность) рекламирующих свой товар; также обилие в нем проклятий, божбы, ругательств, обычно — амбивалентных (оттенок ласки или восхищения, заключенный в бранном слове).

Охарактеризованная выше фольклорная и народно-средневековая традиция со свойственной ей системою народно-праздничных образов и соответствующим стилем являются, по мнению М. Бахтина, ключом для понимания не только языка и стиля Рабле, его образности и интонаций, но и для большинства сюжетных эпизодов его романа, фабульной

канвы его. Таковы эпизоды (с подчеркнутой в них амбивалентностью) — рождения Гаргантюа, уничтожения рыцарей Анарха, посещения Эпистемоном того света и воскрешения его, войны с Пикроколем, многие эпизоды плавания Панурга и т. п. В соответствии со всем этим, отдельные главы исследования посвящены таким темам, как: «Площадное слово в романе Рабле», «Народно-праздничные формы и образы в романе Рабле», «Пиршественные образы у Рабле», «Гротескный образ тела у Рабле», «Образы материально-телесного низа в романе Рабле», «Образ и слово в романе Рабле».

Гротескная, народно-праздничная концепция мира и жизни, типичная для неофициального средневековья, несла в себе освобождение от феодально-церковного гнета официального средневековья, являлась средством борьбы против него. Это был «высший трибунал смеха», выражение непобедимого оптимизма и стихийного материализма. Вот почему Рабле, человек Ренессанса и страстный противник официального средневековья, целиком освоил и художественно разработал эту систему народного гротеска как средство борьбы против средневекового угнетения и обскурантизма. Он поставил эту систему на службу ренессансных идей. Наряду с этим он прибегал иногда и к прямому, непосредственному выражению последних, и в таких случаях его стиль становился (как у многих гуманистов) торжественно-ораторским, «серьезным», резко отличаясь от остальных, гротескных частей его романа. Таковы, например, главы, посвященные воспитанию Гаргантюа Понократом, описанию Телемского аббатства, знаменитое письмо Гаргантюа к Пантагрюэлю (кн. II, гл. 8) о наступлении для человечества новой эры благодаря торжеству просвещения и о надежде Гаргантюа обрести бессмертие через своего сына. Но это — лишь немногие исключения, причем идеологическое содержание здесь то же самое, что и в остальных частях романа, а меняются только поэтические и стилевые средства выражения.

Однако, суммируя и разрабатывая в основном указанную фольклорно-средневековую традицию, Рабле не ограничивается воспроизведением связанного с ним старого, тысячелетиями сложившегося народного мировоззрения средневековья. Это старое мировоззрение было лишь биологическим и не знало движения во времени вперед. Рабле, выразитель идей Ренессанса, вносит в старую систему народно-праздничных образов категорию *времени* и *развития*, делает ее *социальной* и *исторической*. Этим он углубляет ее и возводит на высшую ступень. В таком, раблезовском использовании ее народно-праздничная система образов раскрывает наиболее глубокий смысл исторического процесса, выходящий за пределы не только современности в узком смысле слова,

но и всей эпохи Рабле. В этих образах раскрывается народная точка зрения на войну и мир, на агрессора, на власть, на правду в человеческих отношениях, на будущее.

Таково, в кратких словах, основное содержание работы М. М. Бахтина, глубоко оригинальной, полной интереснейших мыслей и исключительно ценных наблюдений. Я считаю, что автору удалось сделать ценное открытие, найти новый и плодотворный путь к изучению и истолкованию Рабле. Работа М. Бахтина впервые и, на мой взгляд, вполне убедительно, объясняет причину того *обаяния*, которое роман Рабле, при всех его «странностях» и «грубостях», оказывает на всех чутких и художественно восприимчивых его читателей и которое оставалось до сих пор по существу непонятным. Более того, работа М. Бахтина той широкой концепцией народного гротескно-фольклорного стиля, которая в ней развивается, открывает широкие перспективы и проливает свет на многие другие литературные явления. Во-первых, она помогает перестроить наш взгляд на средневековую поэзию в целом. Далее, она обращает наше внимание на элементы того же гротескно-фольклорного стиля и мироощущения у других великих писателей Возрождения, в первую очередь у Шекспира и Сервантеса. Наконец, интересно указание М. Бахтина на то, что многие черты этого стиля и мировоззрения, необыкновенно живучего и устойчивого, можно найти и у некоторых писателей нового времени, напр.⟨имер⟩ у Гоголя, где они восходят к тем же народным источникам, что и роман Рабле, но при этом осложняются возможным косвенным влиянием на Гоголя со стороны Рабле через посредство Стерна.

Принципиальная идеологическая ценность монографии М. Бахтина заключается также в том, что она раскрывает силу воздействия народной образности и народного искусства, которое, в противовес анархическому индивидуализму, утверждает идею коллектива и материалистическое понимание бессмертия в двух смыслах — как биологическое продолжение жизни отца в сыне и как социальное бессмертие народа, преемственно передающего свою культуру, развивающуюся стадиями, по ступеням развития.

При полном моем согласии с основными положениями работы М. Бахтина, отдельные ее части вызывают у меня возражения или сомнения. Основное мое возражение сводится к следующему. Безусловно, что, взятая в целом, народно-гротескная образность у Рабле — нечто не омертвевшее, а живое. Но только взятая в целом. Подобно тому, как всякая система человеческой деятельности, образности или мышления содержит в себе части, которые окостеневают и автоматизируются неравномерно, так и в данном случае, в сознании Рабле далеко

не все формы встречающейся у него гротескной образности обладают одинаковой степенью жизни. Одни из них вполне живы, сохраняя свой первичный народно-образный смысл, другие сохраняют лишь часть жизненности, что позволяет им переключиться на новый, просветительски-гуманистический (литературный, рациональный) смысл. Третьи совсем омертвели и используются как носители этого второго, гуманистического смысла. Четвертые омертвели, но не наполнились новым смыслом, а включаются лишь как элемент внешне декоративный, чисто развлекательный (комическое в такой функции нередко даже в самом идейном, гуманистическом искусстве Ренессанса, например, в некоторых комедиях Шекспира). Возможны еще и другие, переходные или смешанные разновидности. Наконец, возможны и аналогичные новообразования, новотворчество самого Рабле в этом направлении, по готовым образцам народного гротеска, в одной из перечисленных выше функций. Между тем, М. Бахтин склонен весь относящийся сюда материал у Рабле считать вполне живым. Приведу несколько примеров.

Стр. 154. Турецкий эпизод Панурга, которого жарят на вертеле, обложив салом, — едва ли «готическая травестия мученичества и чуда», едва ли восходит к карнавальной образности. Я полагаю скорее, что это новообразование. Если же генетически это и относится к народно-праздничной образности, то в данном случае оно омертвено. Хотя автор настаивает: «Это не омертвевшие пережитки» (стр. 255), я очень в этом сомневаюсь. Где тут идеология, борьба за свободу, свойственные живой народной образности? Что же назвать тогда омертвением образа, если не этот образ «вертела Панурга»? Думаю, что омертвевшая образность — и в эпизоде избиения у сеньора де Баше, хотя генетически это и может быть связано с карнавальными играми.

Сомнительно также, чтобы живою образностью был «трагический фарс» Вильона (стр. 341–348). Скорее это — вольная игра с запасом полюбившихся образов и мотивов, утративших первоначальное значение.

Едва ли имеют какое-либо отношение к народно-праздничной образности проглоченные Гаргантюа паломники (стр. 404–405) и тем более экскурс о «торшекюлях» (стр. 495–508).

На стр. 203–204 М. Бахтин полагает, что авторское сравнение себя с Диогеном во время осады Коринфа будто бы указывает на «право на смех, полезность смеха», а превращение диогеновой бочки в бочку с вином считает «излюбленным раблезианским образом для веселой и вольной правды». Я вижу в этих образах нечто большее: замаскированное указание на общественную полезность сатиры Рабле, на то, что

его слово (бочка) есть дело (борьба, война). Ср. с этим особую привязанность Рабле к наиболее действенным писателям и мыслителям древности. Его любимцы — Демосфен, Аристофан, Эпиктет — три борца. Что касается винной бочки, то это чисто гуманистическая философема Рабле, обычное у него обыгрывание двузначности понятия вина: 1) вино — хмель — ликующая, освобожденная от средневековой аскезы плоть, и 2) интеллект, освобожденная мысль, пир ума, вино мудрости (ср. оракул Божественной Бутылки и мн. др.)

В этой же связи, сильной натяжкой кажется мне, на стр. 312, упоминание пушкинского «Скупого рыцаря» по поводу темы «страха перед сыном как неизбежным убийцей и вором». Пушкинская драма — глубокая социально-философская, гуманистическая концепция, не имеющая никакого отношения к народно-обрядовой образности.

Слишком схематичным и упрощающим, не учитывающим все ту же неравномерность и сложность развития кажется мне утверждение на стр. 56, что в XVII и след. веках «смех не может быть универсальной, миросозерцательной формой; он может относиться лишь к некоторым частным и частно-типическим явлениям общественной жизни, — явлениям отрицательного порядка». Этому *отчасти* противоречат поэтические травестии Скаррона и его роман, «Записки Пиквикского клуба», украинские повести Гоголя, «Тартарен» Доде и мн. др.

С другой стороны, М. Бахтин заходит слишком далеко, утверждая на стр. 61: «Самая же художественная культура смеха Ренессанса определяется традициями готического реализма-фольклора». Вернее было бы признать, что в Ренессансе было две традиции, два типа смеха, которые, между прочим, хорошо различимы у Шекспира: готическая и гуманистическая. Смех Эразма Роттердамского — более эрудитно-гуманистический, чем готический.

В работе есть также несколько мест, вызывающих сомнения в чисто-филологическом и историко-литературном отношении, как напр.⟨имер⟩, на стр. 308, где не совсем справедливо оценивается Жан де Мен и его взгляд на женщин («Роман о Розе»), на стр. 381–382, где⟨,⟩ без достаточного основания, ваганты как будто отделены от голиардов и, в частности, от стихов, приписываемых Вальтеру Ману и т. п. Но в общем таких мест в работе очень мало, и они не имеют принципиального значения.

Работа М. Бахтина представлена на соискание ученой степени кандидата филологических наук. В том, что она этого заслуживает, не может быть ни малейшего сомнения. Но я позволил бы себе пойти в этом направлении дальше. По всему своему характеру — по объему (35 печ. листов), по огромной проявленной автором эрудиции,

по личной методике исследования, по чрезвычайной значительности, оригинальности и плодотворности заключенных в работе научных мыслей и концепций — работа эта более подходит к типу не кандидатской, а докторской диссертации. По этой причине я возбуждаю ходатайство о присуждении М. М. Бахтину ученой степени доктора филологических наук.

Профессор Ленинградского Гос. Университета,
старший научный сотрудник
Института Литературы А. Н. СССР,
доктор филологических наук
/А. А. Смирнов/

15 / IX-1946 г.

2. ОТЗЫВ И. М. НУСИНОВА
12 октября 1946 г.

М. М. Бахтин
Франсуа Рабле в истории реализма

Русская раблеана обогатилась крупным трудом. Можно сказать, не опасаясь недооценить работы академика А. Н. Веселовского «Рабле и его роман», что такого обстоятельного и значительного исследования о Рабле русская литературная наука до труда М. М. Бахтина не знала.

М. М. Бахтин ставит перед собою задачу выяснить место романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» в истории реализма. Начиная свою работу с сжатого обзора русской литературы о Рабле, М. М. Бахтин полемизирует с проф. Берковским, который видит в Рабле одного из зачинателей, выражаясь терминологией проф. Берковского, «гражданского реализма», открывшего «мир материальных интересов». Согласно своей концепции проф. Н. Берковский соотносит все особенности творчества Франсуа Рабле с «гражданским реализмом», иначе говоря⟨,⟩ с началом формирования буржуазного общества.

М. М. Бахтин отвергает положение о том, что реализм «даже самый примитивный и вульгарный» — мог родиться только вместе с буржуазным строем. Он обращает внимание на значение так называемого «готического реализма» для всей литературы Возрождения и в особенности для творчества Рабле. Подробным, тщательным анализом всей словесно-образной системы Рабле, характера его смеха, М. М. Бахтин показывает⟨,⟩ в какой мере все творчество Рабле коренится в средневековой действительности. Он показывает⟨,⟩ насколько в средневековых народных празднествах и играх, да и во всем быту городских, плебейских масс таились те элементы⟨,⟩ из которых выросло впоследствии великое создание Рабле.

В первой главе своей работы «Рабле и проблема фольклорного и готического реализма» автор отстаивает мысль, что «готический реализм не просто снижает и пародирует явления высокого плана, он переводит их в материально-телесный план». Это «роднит готический реализм со всеми формами смехового фольклора».

На ряде примеров⟨,⟩ взятых из области живописи, в частности, на примерах живописи Брейгеля старшего и Еронима Босха⟨,⟩ автор показывает⟨,⟩ насколько живопись Возрождения также использовала ту своеобразную нарочито-упрощенную концепцию тела, какая была дана в своем более завершенном виде в романе Рабле.

Исследуя во второй главе особенности сатиры Рабле, автор связывает опять-таки смех у Рабле со смехом во всей средневековой народной культуре. Он отмечает тот факт, что «народная культура смеха и смех готического реализма жили вне официальной сферы высокой средневековой литературы и идеологии. Но именно благодаря этому внеофициальному своему существованию средневековая культура смеха отличалась исключительным радикализмом, свободой и беспощадной трезвостью».

Эти особенности смеха в культуре средних веков сделали его благоприятной почвой(,) на которой прорастал радикализм Ренессанса. Используя те элементы сатиры, которые существовали уже в средние века(,) Рабле их углубил, заострил и обобщил.

М. М. Бахтин показывает(,) насколько площадное слово, народно-праздничные формы и образы, пиршественные образы, гротескные образы тела, вся метафоричность Рабле выросла из соответствующих элементов средневекового быта народных масс, средневековых празднеств, всей средневековой антицерковной народной игры. Широко используя как бытовые элементы средних веков, так и сохранившиеся литературные памятники(,) М. М. Бахтин вскрывает глубокие народные корни творчества Рабле. Он устанавливает его литературную и идейную преемственность от тех анти-церковных, анти-религиозных процессов, которые происходили в народе и которые подготовляли Ренессанс.

Обычно рассматривали Рабле обращенного лицом к новому времени. Рабле разрушитель старого, борец за новое Ренессансное сознание. М. М. Бахтин устанавливает, что Рабле потому стал классиком Возрождения, что он не только поднял знамя нового времени, но классически завершал ту борьбу, которую народ вел в течение веков.

В этом большая положительная ценность исследования М. М. Бахтина. Рабле выступает пред нами не только как великий зачинатель. Раскрыта закономерность формирования этого великана сатиры Ренессанса.

Но отсюда и некоторые недочеты работы. Поскольку М. М. Бахтин был целиком занят своей основной идеей и стремился вскрыть генезис романа Рабле, его историческую преемственность, он прошел мимо вопроса о непосредственной литературной среде Рабле, о связи Рабле с его ближайшими предшественниками и современниками. Рабле дан вне атмосферы французского Ренессанса. Тем самым недостаточно освещается и вопрос о значении Рабле для последующих этапов французского и всеевропейского Возрождения.

То обстоятельство, что все внимание автора было обращено на выяснение той цепи развития народной культуры и народного сознания,

которая предшествовала Рабле, привело к тому, что автор уделяет исключительно мало внимания вопросу о значении «Телемского аббатства» для романа Рабле. Он также мало останавливается на борьбе Рабле со схоластикой, со средневековой наукой. Это тем более досадно, что автор прекрасно отдает себе отчет в том, насколько была «ограничена мера прогрессивности и правды, которая была доступна эпохе». Он правильно утверждает, что «веселому народному слову были открыты гораздо более далекие перспективы будущего, пусть положительные очертания этого будущего и были еще утопическими и неясными».

Можно спорить с рядом частных положений М. М. Бахтина, как историко-литературного, так и общего методологического порядка. М. М. Бахтин подчас слишком сближает без достаточного на то основания роман Рабле и те или иные мотивы романа с соответствующими явлениями последующей литературы Ренессанса, в частности Шекспира, а тем более с литературой нового времени.

Так например, автор пишет⟨:⟩ «Страх Панурга перед неизбежными рогами соответствует распространенному мифическому мотиву страха перед сыном, как неизбежным убийцей и вором». Далее он к этому мифическому мотиву причисляет и «Скупой рыцарь» Пушкина. Барон «знает, что сын по самой своей природе есть тот, кто будет жить после него и будет владеть его добром, то есть, убийца и вор». Это упрощение. Взаимоотношения барона и сына отнюдь не проистекают из этого мифа. Они продиктованы несравненно более сложными социально-философскими проблемами.

Верно, что смех Гоголя, в частности⟨,⟩ в таких его произведениях, как «Тарас Бульба» или в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» вырастает из народных, ярмарочных, праздничных элементов. Но неверно, что их первоисточник⟨ом⟩ является готический реализм и что юмор Гоголя подготовлен тем, что «традиции готического реализма на Украине были очень сильными и живучими... странствующие школяры и нищие клерики разносили устную рекреативную литературу Фацетти, анекдотов, мелких речевых травести, пародийной грамматики по всей Украине».

Смех Гоголя питался самой украинской действительностью, а не этими вынесенными с Запада литературными влияниями.

Но не в этих утверждениях основное в работе М. М. Бахтина и не по ним надо судить о ней.

Труд М. М. Бахтина — труд серьезного ученого, большого эрудита, самостоятельно и по-новому освещающий один из крупнейших

памятников мировой литературы. Сказать, что автор заслуживает ученую степень кандидата филологических наук — значит делать вывод⟨,⟩ недостаточно оценивающий его труд.*

/Проф. И. М. Нусинов/

12. X. 1946

* Последнее предложение дописано от руки. — *Прим. комм.*

3. ОТЗЫВ А. К. ДЖИВЕЛЕГОВА

О диссертации М. М. Бахтина «Творчество Рабле»

Литература о Рабле огромна. Особенно много исследований, посвященных ему(,) появилось за последние три десятка лет, когда вопросами(,) связанными с творчеством Рабле и с его эпохой(,) вплотную занялся недавно умерший, очень крупный французский ученый Абель Лефран, возглавивший целую плеяду сотрудников и учеников. Было выпущено большое количество монографий; были предприняты новые издания сочинений Рабле, в том числе то образцовое, классическое по полноте критической части и по комментариям издание, которое две войны помешали довести до конца; был основан специальный журнал, посвященный изучению Рабле. Материал по изучению творчества гениальнейшего представителя французского Ренессанса был мобилизован огромный, и критика, вооруженная прекрасными методами исследования(,) внесла свет во многие темные области раблеведения. Предпринять при таких условиях новое исследование, посвященное Рабле, предпринять его в условиях жестокого разрыва с западными книгохранилищами было смелым дерзанием. М. М. Бахтин знал(,) на что он идет, в достаточной мере широко был ознакомлен со всей раблезианской литературой и все-таки решился. И мало того, что он решился. Мне представляется, что труднейшую задачу, поставленную себе, он выполнил.

Его работа ни в чем не повторяет того, что сделали западные специалисты. Он не стал писать книгу, представляющую систематическое исследование о жизни и творчестве Рабле, потому что это значило бы идти по исхоженным дорогам. Он этого хотел меньше всего. Он поставил свое исследование совсем своеобразно и повел его по таким линиям, по которым оно еще никогда не велось ни у нас, ни на Западе. Его огромный труд распадается на следующие главы, одно перечисление которых даст представление о полной самостоятельности его работы. Вот эти главы: 1. Рабле в истории реализма. 2. Рабле в истории смеха. 3. Площадное слово в романе Рабле. 4. Народно-праздничные формы и образы у Рабле. 5. Пиршественные образы у Рабле. 6. Гротескный образ тела у Рабле. 7. Образы материально-телесного низа у Рабле. 8. Образ и слово у Рабле.

Из этого перечисления видно, что исследование расположено как бы по лучевым линиям, сходящимся в одной точке и неравномерно от

нее удаляющимся. Автор чувствует себя в своем материале очень свободно. Никакие обязательные шаблоны им не владеют. Он ставит себе задачу, собирает факты для решения и доводит в каждом данном случае свое исследование до конца. Однако, в его исследовании определенно вырисовывается одна руководящая тенденция. Он старается разгадать лицо Рабле художника, приближаясь к нему с различных горизонтов более ранней культуры. Мне кажется, что такая тенденция взята совершенно сознательно. Быть может, М. М. Бахтину казалось, что разгадка Рабле с позиций ренессансных делалась неоднократно и дала все результаты(,) какие могли быть получены на основании имеющихся материалов. И что наоборот, раскрытие творчества Рабле в связи с средневековыми мировоззренческими и художественными проблемами может дать ему больше материала для нового освещения творчества Рабле. В этом отношении М. М. Бахтин сделал очень много. Такие его главы, как «Рабле в истории смеха», «Площадное слово в романе Рабле», «Гротескный образ тела у Рабле» сближают отдельные элементы романа Рабле с такими моментами средневековой культуры, с которыми они еще не сближались по крайней мере с такой систематичностью, с какой это сделано у него. Мне кажется, что если бы книга М. М. Бахтина могла быть переведена(,) она именно этими своими частями показалась бы интересной и новой для самых больших специалистов по Рабле. Одной из особенностей метода нашего автора является его необычайная настойчивость в следовании по той линии, которую он наметил с самого начала и для иллюстрации которой он неустанно набирает материал из всевозможных областей науки, литературы и искусства, частью эпохи Рабле, а еще несравненно в большем количестве из различных периодов Средневековья.

Когда речь идет о таком обширном исследовании, то разумеется в нем оказываются и такие стороны, которые не являются бесспорными. Книга М. М. Бахтина не свободна от таких спорных положений. Так, упорно, можно сказать, назойливо всплывающая почти в каждой главе исследования мысль о необычайной важности для Рабле представления о том, что М. М. Бахтина называет материально-телесным низом, мне кажется излишне преувеличенной. Те особенности романа Рабле, которые у нашего автора покрываются этим надуманно-вычурным названием, сводятся в конце концов к очень обыкновенной, давно установленной в исследованиях его предшественников, хотя действительно существенной для Рабле вещи: о важности материального и плотского начала в природе и у человека. Едва ли нужно было пояснять этот момент такой нарочито подробной локализацией очагов этого плотского начала, как это делается в диссертации.

Повторяю, когда речь идет о таком обширном исследовании(,) как исследование Бахтина, наличие спорных положений почти неизбежно. Особенно, когда, как в данном случае, исследование построено по действительно оригинальным линиям.

Я очень надеюсь, что книга Бахтина будет напечатана и что напечатание ее не будет откладываться в долгий ящик. И тогда, подготовляя окончательный вариант своего исследования(,) М. М. Бахтин сделает хорошо, если к интереснейшему своему исследованию прибавит девятую главу, в которой ренессансное существо творчества и идеологии Рабле будет раскрыто с нужной полнотою, где будет показано место романа Рабле во французской ренессансной литературе и в сложном переплете гуманистических и богословских споров его времени. От этого книга только выиграет. И потом мне кажется(,) автор сделает тоже хорошо, если слегка хотя бы смягчит великую драстичность своей теории о материально-телесном низе.

И все-таки, когда я смотрю на лежащий передо мной огромный том (ок. 600 страниц), полный такой эрудиции, свидетельствующей о превосходном владении методом исследования, и попросту говоря представляющий очень талантливую научную работу, я думаю: неужели степень кандидата филологических наук является достаточным признанием достоинств такой работы. Мне кажется, что такой ученой степени тов. Бахтину мало. Я бы предложил Ученому Совету Института Мировой Литературы признать диссертацию Бахтина достойной степени доктора филологических наук и возбудить соответствующее ходатайство об утверждении его в этой ученой степени.

А. Дживелегов

III. ОТЗЫВ Е. В. ТАРЛЕ

Действительный член
Академии Наук СССР
Евгений Викторович
ТАРЛЕ

Работа М. М. Бахтина о Раблэ является первым из научных исследований об этом писателе, появляющихся на русском языке и одним из самых значительных по своей свежести и оригинальности замысла и исполнения, какие существуют, вообще, в мировой, довольно обильной литературе о Раблэ.

Автор русского исследования очень доказательно, обнаруживая большую эрудицию, приводит в связь творчество Раблэ как с его непосредственными, так и с далекими истоками. Превосходны такие главы, как история литературного влияния Раблэ в XVII, XVIII вв.

Очень оригинально самое построение исследования. Берется тематика и выявляется обострение внутреннего, поэтического интереса Раблэ к таким группам тем, как народно-праздничные формы и образы, как брань и снижение слога и устной речи в народной речи, как пиршественные образы и их роль в творчестве народном и т. д. Сатирическая направленность поэзии Раблэ выявлена у М. М. Бахтина очень тонко и самостоятельно. Отдельные темы(,) вроде напр.⟨имер⟩ анализа гротескных образов тел (и вещей) у Раблэ(,) никогда не ограничиваются у Бахтина сухой, внешней, чисто формалистической трактовкой, но неразрывно соединяются у него с анализом содержания, с подчеркиванием революционного и революционизирующего смысла той новизны, которую поэзия Раблэ внесла в литературу XVI века. Русских историков литературы несомненно заинтересует связь и параллели, которые автор устанавливает между Раблэ и Гоголем.

Раблэ у автора рассматриваемой работы в сущности и является той «большой литературой», в которую(,) наконец, выбился неофициальный, непризнательный, часто преследуемый «смех» средневековой эпохи, который был «универсален», был «связан со свободой и правдой», был направлен против мертвящей схоластики, против изуверства и церковного ханжества, но так и не достиг могучего влияния признанной «большой» литературы.

Нам кажется, что историки литературных форм, в частности, исследователи романских литератур, фольклорных влияний(,) нечего и

говорить, конечно, о специалистах по изучению Раблэ⟨,⟩ найдут для себя в этой умной книге немало нового и очень ценного.

Автор обнаружил очень большую эрудицию и значительную самостоятельность мышления и в построении своего исследования и в подходе к темам отдельных глав. Очень бы хотелось видеть эту работу напечатанной и переведенной на французский язык, что сделает ее доступной использованию и критике мировой науки. Советская наука вправе с удовлетворением отметить и поставить себе в актив это исследование.

Таково общее впечатление от знакомства с этим трудом.

Д.⟨ействительный⟩ Ч.⟨лен⟩
Академии Наук СССР Тарле

Верно: — Секретарь: — В. Мясникова

IV. СТЕНОГРАММА ЗАСЕДАНИЯ УЧЕНОГО СОВЕТА ИНСТИТУТА МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ имени ГОРЬКОГО*

ЗАЩИТА ДИССЕРТАЦИИ тов. БАХТИНЫМ НА ТЕМУ «РАБЛЕ В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА»

15 ноября 1946 года

Оглавление

* ГАРФ, ф. 9506, оп. 73, д. 70. Впервые: *ДКХ*, 1993, № 2–3, с. 55–100 (публикация Н. А. Панькова). При первой публикации в текст Стенограммы были включены отзывы официальных оппонентов. В настоящем томе Стенограмма печатается в строгом соответствии с архивным источником, где отзывы оппонентов не воспроизведены, а моменты их оглашения помечены ремаркой «читает». Механические опечатки машинистки исправлены; исправлены и фактические неточности: «Сон простого человека» поправлен на «Сон смешного человека» (с указанием в сносках на произведенную правку), «Клементины» — на «Климентины» и т. д.

18. Горнунг
19. Бахотин

Стенограмма

ЗАСЕДАНИЕ УЧЕНОГО СОВЕТА
ИНСТИТУТА МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ ГОРЬКОГО

15-го ноября 1946 года

Тов. Шишмарев:

Товарищи, заседание Ученого Совета считаю открытым. Сейчас мы должны заслушать диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук диссертанта Бахтина М. М. на тему «Рабле в истории реализма». Официальными оппонентами являются доктора филологических наук тт. Смирнов, Нусинов и Дживелегов.

(Оглашаются документы, касающиеся диссертанта.)

Какие будут вопросы и замечания? Разрешите перейти к заслушиванию вступительного слова диссертанта.

Тов. Бахтин М. М.:

Я не буду затруднять внимания высокого собрания изложением моей диссертации, она довольно велика. Я представил довольно подробные тезисы, но даже эти тезисы занимают 20 страниц и в них, конечно, в очень абстрактной форме, я мог охватить только часть содержания моей работы. Поэтому по существу своей концепции я не буду говорить, но я должен дать некоторые пояснения к особенностям моей работы.

Это монография, но монография не совсем обычная. На многие вопросы, на которые привыкли ждать ответа во всякой монографии, в этой книге найти ответа нельзя. | В частности, вопросы биографии Рабле, вопросы его творческой истории, его романа — эти вопросы в моей работе не освещены. Работа и по плану и по построению довольно резко отличается от обычных работ.

Работал я над нею свыше десяти лет. И вот сама продолжительность уже сказалась в особенностях ее характера.

Дело в том, что Рабле первоначально, когда я приступил к этой работе, не был для меня самоцелью. Я работаю в течение очень многих лет над теорией, историей романа. И вот здесь, в этой работе, я встретился с явлением, что большинство литературоведческих понятий и теоретически и исторически совершенно не адекватно роману. Роман

никак не укладывается в прокрустово ложе и не только теоретического, но и исторического литературоведения. Я столкнулся с целым рядом форм, таких явлений мирового романа на античной стадии его развития, как «Гиппократов роман», «Климентины»[1] — это совершенно не изучено. Даже в больших монографиях о романе, специальных монографиях о романе можно не встретить даже названия таких произведений, как, скажем, «Гиппократов роман» или «Климентины». Достаточно назвать любой известный курс по истории романа, «Климентинам» уделено там несколько страниц, но «Гиппократов роман» даже не упоминается, и как раз в исследованиях по античному роману эти произведения игнорируются совершенно или вовсе не упоминаются, даже в истории античного романа не упоминается «Гиппократов роман».

| Я упоминаю об этой форме романа. Это не случайно. Как раз наиболее второстепенные произведения, понятные с точки зрения существующих теоретических, исторических положений, освещаются очень подробно и детально, а эти произведения нет.

И вот в процессе моих работ над теорией и историей романа я пришел к такому выводу, который здесь в очень общей форме сформулировал. Литературоведение(,) и историческое и теоретическое(,) в основном ориентировалось на то, что я называю классической формой в литературе, то есть формой готового, завершенного бытия, между тем как в литературе, в особенности в неофициальной, мало известной, анонимной, народной, полународной литературе господствуют совершенно иные формы, именно формы, которые я уже назову гротескными формами. | Такие формы, главная цель которых заключается в том, чтобы как-то уловить бытие в его становлении, неготовности, незавершенности, притом принципиальной неготовности, принципиальной незавершенности и незавершимости. Вот что пытаются уловить эти формы. Поэтому они противоречивы и двойственны. Они не укладываются в те каноны, которые сложились на основании изучения классической литературы и истории литературы. Они в основном ориентируются на классическую античность, куда не могут войти ни «Гиппократов роман», ни интересный для истории роман «Климентины». В частности, это замечательная форма, форма сатиры, которая одна способна объяснить целый ряд выдающихся явлений в истории романов последующих веков, совершенно неизученных. И можно пересчитать по пальцам количество страниц(,) посвященных истории этого своеобразного жанра, в то время, как у нас завершителем его тысячелетних

---

[1] В машинописи здесь и ниже: «Клементины». — *Прим. комм.*

традиций является Достоевский. Во всей литературе о Достоевском мне не пришлось больше встретить таких вещей, как «Бобок» и «Сон смешного человека»*. Это произведение(,) с точностью повторяющее все технические особенности этого жанра.

Когда я на материале, изученном мною, подошел к Достоевскому, я был поражен, каким путями пошел Достоевский, как он сумел воссоздать это замечательный жанр. Это касается чисто исторической стороны, и я вдался в эту область(,) почти совершенно неизученную. И когда я по этой области блуждал, я натолкнулся на Рабле, в котором этот мир незаконченного бытия, незавершенного бытия, мир гротескных | форм очень последовательно раскрыт, раскрыт на стыке двух веков: — нашего современного сознания и того прошлого, продолжением, развитием и завершением которого является его роман.

Поэтому, в известной мере, его роман может послужить ключом к этому миру гротескной формы. Этот темный для нас мир дан почти на пороге нашего современного сознания. Язык Рабле — это одновременно и наш язык и язык средневековой площади. За этой средневековой площадью я слышу темный язык римской сатурналии. От римской сатурналии до средневековой площади и площади Возрождения и Рабле тянется единая традиция особой формы неготового, незавершенного бытия. Эта традиция реализуется прежде всего в громадной, грандиозной средневековой анонимной полународной и народной традиции, так называемой народно-праздничной традиции, которая современному человеку известна только в форме карнавала, — наиболее изученной форме. Но карнавал — это только наиболее дошедший до нас кусочек грандиозного, очень сложного и интересного мира — народно-праздничной формы. Эти народно-праздничные формы, гротескные образы, они живы и по сегодня. Они живут в искаженной форме. Но достаточно выйти на улицу, чтобы в уличной площадной речи услышать на каждом шагу эти гротескные формы.

| Вы слышите на каждом шагу совершенно особые речевые формы, всякого рода брань, непристойности и т. д. — все это, конечно, как это ни странно звучит, осколки, которые сохраняются и живут в разговоре того громадного мира, который раскрывается полной силой в Рабле, ибо Рабле это наиболее полный, а главное наиболее ясный и понятный для нас выразитель этого мира. Я решил сделать его предметом своего специального исследования, но он все же не стал моим героем. Он был для меня лишь наиболее ясным и понятным выразителем этого мира. Так что героем моей монографии является не Рабле, а эти народные

* В машинописи: «Сон простого человека». — *Прим. комм.*

празднично-гротескные традиции, но традиции показанные, освещенные для нас в творчестве Рабле.

Когда я приступил к изучению Рабле с этой точки зрения, то мне пришлось на каждом шагу поднимать целину. Вот в той работе, которую я имел честь представить, по моим подсчетам не менее 50 процентов привлеченного материала ни в одной работе о Рабле не фигурирует. Мне пришлось обратиться к совершенно другому материалу, который обычно в связи с изучением Рабле не привлекался.

Всякий, кто знаком с раблезистской литературой, вероятно, у него всегда такое впечатление создавалось: читает раблезистскую литературу — все конкретно, понятно ясно, все хорошо, читает Рабле — совершенно другое. Раблезистская литература в сущности поясняет нам только обертоны Рабле, основные тоны и, прежде всего, мелодия Рабле никак в этой раблезистской литературе не освещалась, эта мелодия гротескных образов, эта мелодия принципиально незавершенная, это своеобразный образ тела Рабле, это двутелость, тело дано как незавершенное, из него выпирает другое тело. Два тела — одно умирает, другое рождается. Это мир совершенно своеобразный. Раблезисты освещают только поверхностную сторону, только то, что укладывается в это прокрустово ложе, но не понятия исторические, философские, которые ориентированы на гротескный тип.

И для того, чтобы эту основную мелодию Рабле расшифровать, мне пришлось обратиться к литературе средних веков. Известна также точка зрения, что Рабле ⟨—⟩ писатель средневековый, но, конечно, это касалось совершенно другой стороны его творчества. Для меня выдвигалась эта анонимная литература средних веков, латинские пародии — это целый грандиозный мир, это такая книга по своим объемам, которой я мог охватить ничтожный участок и участок, который оказался случайно филологически обработанным, и мне в условиях настоящей жизни — я не мог выехать заграницу — доступно было сравнительно немногое, то, что было опубликовано. Многие рукописи нужные и важные остались за пределами моего понимания. И здесь сложилась определенная концепция, возбудившая глубокий интерес.

| Для характеристики значения этих вопросов, — так⟨,⟩ мне кажется⟨,⟩ я понял в своей книге, — укажу на совсем недавнее. Третьего дня я познакомился со вторым томом «Средние века» издания Академии Наук. Там есть замечательная по материалу статья Фортунатова, посвященная «Виргилиус Морус Грамматикус». Он правильно указывает, что о «Виргилиус Морус Грамматикус» он не нашел нигде упоминания. Моя книга о Рабле была написана и издана 5–6 лет тому назад, там целая страница посвящена «Виргилиус Морус Грамматикус». В этом томе

много материала, но вывод такой: — там отражена серьезная жизнь школы на переходе от античности к средневековью, — что это проблема серьезная, что это 12 латинских языков, что все дебаты, которые велись по поводу различных форм, они велись не всеми, и наиболее интересные споры велись от лица звательного падежа. И весь этот материал о том, что происходило здесь(,) мы имеем, как например, «Виргилиус Морус Грамматикус», как великолепные сатурналии, игра с грамматической формой и грамматикой Пимата — это тянется через все средневековье, и в жизни школы на Западе живет до сих пор. И до сих пор падежам придают всевозможные грамматические формы и всевозможные грамматические значения. В большинстве случаев это имеется в каждой средней школе на Западе и эта традиция тянется отсюда. Не школа. Не школа, как она была на рубеже античности, а веселая игра сатурналии, именно грамматика Пимата. Вот, что представляет собой этот неболь|шой трактат. Такими, совершенно неизвестными произведениями на них проливается свет правильного понимания традиции. Если мы включим это произведение не в традицию, — серьезную традицию, а в гротескную литературу, — то это библия и т. д. Здесь раскроется подлинное значение таких произведений этого мира, совершенно неизученных. Как можно играть с этим, последовательно затрачивая грандиозную эрудицию, играть с наукой — это будет понятно только с точки зрения изучения традиций сатурналий и карнавала, смеха монашеского средневековья. Эту традицию мне пришлось проследить. Конечно, я выполнил свою работу далеко недостаточно, | многие материалы не удалось достать. Я уголочек протоптал немножко, но далеко не пошел.

Со времени окончания моей книги прошло шесть лет. Я кончил ее и сдал сюда еще в 1940 году, весной 1940 г. Но вот дальнейшая работа моя убеждает, что я сделал очень мало, что значение этих форм очень велико, гораздо больше, чем казалось тогда, когда писал. Я встретился с этими формами в русской литературе, с явлениями этого своеобразного смеха я встретился в русской литературе. Этот смех звучал не только на Палатинском холме, на холме святой Женевьевы, он звучал на Киевских горах, веселая монашеская игра она была в Печерской лавре — «ризус пасхалис», и традиции этого смеха я ясно прощупываю в наших летописях, в наших проповедях. Я занят вопросом изучения традиций гоголевского смеха. Она прямо ведет через бурсацкий смех к специфическим особенностям гоголевского смеха.

Поэтому я так сузил тему, поэтому моя монография о Рабле не удовлетворит того, кто ищет полной картины, биографии и именно места Рабле в его ближайшем временном контексте, во французском

Ренессансе в XVI веке во Франции — здесь моя монография не удовлетворит. Этот вопрос как раз очень хорошо разработан в современной литературе(,) в особенности в трудах Абель Лефрана — здесь представлена прекрасно разработанная биография. Здесь я в наших условиях, будучи оторван от западных книгохранилищ, я мог бы только компилировать. Поэтому этот вопрос я совсем оставил, но зато роль этой традиции в моей работе уда|лось отразить. Вот она — эта традиция — является героем моей монографии, как я уже сказал.

Конечно, я отлично понимаю, что в моей работе новой, где мне приходилось в большинстве случаев поднимать целину, много слов — это я знаю, много такого, что представляется даже, может быть, парадоксальным, в частности, моя концепция гротескного тела, двутелости, те далеко идущие выводы о том, что первоначально древнейшим образом человеческого тела это была двутелость, своеобразно раскрытая мною у Рабле, сочетание похвалы и брани в одном слове. Слово, стиль работы определенный раскрывает неготовый, становящийся мир. К черту его и да здравствует......... Это своеобразная похвала и брань, площадная брань и площадная похвала, в которой разобраться смог, когда проследил традицию. Это лишь раскрыло для меня очень древнее явление образного слова. Наша история литературы начинается с того, когда панегирик-хвала и сатира-брань разделились, когда за ними закрепился определенный объект. А Рабле раскрывает ту стадию, когда хвала и брань были адресованы ко всему, и тому же условному.

Вот эти моменты(,) я их, кажется, подкрепил таким большим материалом, но в такой абстрактной общей формулировке они могут показаться парадоксальной фантазией и гипотезой.

| Но, мне кажется, что все же даже тот материал, который я сумел дать, подтверждает, что это, во всяком случае, нечто заслуживающее внимания и дальнейшего изучения. При спорности отдельных положений, в одном я все-таки убежден, — может не сделанным делом является результат моей работы, — но, по крайней мере, может быть я сумел доказать, что здесь есть дело, что эта область исследования очень важна, очень интересна, что надо ею заняться. И если я сумел моих читателей убедить в том, что над этим надо задуматься, что в этой области надо продолжать искания — этого для меня будет достаточно. Тот, кто сильнее, тот, кто лучше меня вооружен, тот сделает больше в работе над этим материалом. Я сделал очень немного, но если я сумел заинтересовать этим миром и показать его значение, то я считаю свою задачу выполненной.

Председатель:

Слово предоставляется официальному оппоненту профессору А. А. Смирнову.

Проф. Смирнов (читает). Предлагает присудить тов. Бахтину М. М. за эту работу степень доктора.

Председатель:

Слово предоставляется официальному оппоненту тов. Нусинову.

Тов. Нусинов:

А. А. Смирнов чрезвычайно облегчил мою задачу, он дал обстоятельный отзыв о работе М. М. Бахтина, и я поста|раюсь быть кратким в своем выступлении (*читает*).

Я думаю, что мы можем присоединиться к предложению, которое было сделано⟨,⟩ о присуждении М. М. Бахтину степени доктора наук за эту работу. У М. М. Бахтина имеется много трудов, но нет ученой степени. У него не был сдан кандидатский минимум, он сдал его на отлично. Я помню целый ряд работ, очень ценных работ ученых, которые не имели кандидатского минимума, и мы присуждали им степень доктора. Но и в ряду таких работ работа М. М. Бахтина представляет наиболее крупный вклад в историю науки. И я присоединяюсь к тому предложению, которое было сделано, о присуждении М. М. Бахтину степени доктора филологических наук.

Тов. Дживелегов:

Здесь уже дали характеристику работы М. М. Бахтина. Я хочу сделать только маленький пост-скриптум. В работе М. М. Бахтина для меня самым ценным представляется своеобразное сочетание эрудиции и одержимости, настоящей одержимости ученого. Это огромная эрудиция, — эрудиция сокрушающая, беспощадная. Это то, что дало М. М. Бахтину возможность получить такие великолепные выводы, которые в значительной степени переставляют все известные акценты, которые предшествующая наука поставила на изучение Рабле. | Это, конечно, огромное приобретение, и я думаю, что эта одержимость его основной идеей, которую он так великолепно изложил в⟨о⟩ вступительной речи, помогла ему это сделать. И, с другой стороны, все то, за что его упрекали два моих товарища, которые говорили до меня, и за что я его упрекал, тоже объясняется одержимостью. Одержимые люди не обращают внимания на те вещи, которые человек, скрупулезно следящий с карандашом в руках, тщательно отмечает.

Я думаю, спорить с ним по деталям не стоит, но с ним можно спорить. Ну, я поспорил бы по поводу такой вещи, как заострение амбивалентной материально-низовой темы и санкции. Но не в этом дело, основное он доказал. Он доказал вещь как бы простую, а в то же время, если привести в сопоставление с тем, что было до сих пор известно, чрезвычайно важную, что народные элементы, элементы народной мудрости, народного творчества, элементы народного рассказа, народного быта никогда не замолкали в течение всего средневековья, несмотря на то, что в течение доброго тысячелетия этот официальный средневековый фасад аскетически-церковный, он как бы заслонял всю эту подспудную низовую жизнь, которая тем не менее текла, бурлила и накапливала творческий материал. И вот пришел Рабле и, выражаясь попросту, задрал рясу и дал пинка по этому фасаду, все развалилось и народная стихия вышла наружу и оплодотворила не только его роман, но и всю идеологию Ренессанса. Для нас теперь самое драгоценное в идеологии Ренессанса заключается в том, что она вобрала в себя | все то, что было самое значительное в народной стихии.

Как это делалось? Не знаю, не думаю, чтобы я сказал какую-нибудь ересь, если я буду утверждать, что так систематически до сих пор не был показан этот процесс — процесс оплодотворения ренессансной идеологии народной стихией. Вот с фактами в руках Михаил Михайлович раскрыл с помощью огромного трудолюбия и этой одержимости, которая его все время вела и тянула и в конце концов привела к такому великолепному выводу. Это никогда не было сделано. Вот сейчас перед нами просто показан фактический процесс оплодотворения ренессансной идеологии народной стихией. Она никогда не умирала, она всегда жила, она накапливалась и тут она освободилась как-то, благодаря гениальной интуиции Рабле, вошла в одно из тех произведений Ренессанса и не самых ранних и не самых поздних, стоящих на грани этой большой ренессансной волны, где ренессансная идеология нашла один из самых замечательных своих манифестов.

| Теперь это воочию видно всякому глазу, даже самому предубежденному, это видно после того, как М. М. Бахтин сделал свое исследование. И, конечно, нельзя к нему предъявлять никаких требований, которые могли бы заключать в себе жалобы на то, что М. М. Бахтин не повторял никаких линий старой раблезианской литературы, — биографии, систематического исследования раблезианской мысли. Все это повторялось до него, а он не любит ходить по прохоженным дорожкам.

Но, как мои оба товарищи указывали, одной вещи у М. М. Бахтина нет⟨,⟩ и очень существенной. Все-таки Ренессанс и ренессансная

идеология определяется не средневековой культурой, а тем, что в средневековой культуре существует два враждебных направления: направление официальное и народно-бунтарское, которое оплодотворяет средневековую культуру. Официальное направление служит предметом полемики и жесточайшей борьбы. Если бы М. М. Бахтин написал еще одну главу, к которой он привлек бы материал более известный, чем тот, которым он оперирует, тот материал, который определяет положение Рабле не только на гребне ренессансной борьбы, но и на гребне той беспощадной борьбы общественных групп, которая происходила в то время, когда он жил, работал и писал.

При жизни Рабле, начиная с 1525 г.⟨,⟩ идет и религиозная борьба, отражающая противоречия политического характера.

В 1525 г., когда Франциск I был в плену, сжигали первых еретиков, в 1545 г. сожгли много еретиков, в | 1546 г. сожгли Долэ. Рабле был тут среди этих костров. Он делал свое дело, но не желая последовать ни за Долэ, ни за еретиками в такую огненную подстилку. Это создает такую атмосферу, которую надо было бы определить как бунтарскую стихию. Этого не сделано. Это сделать можно, ибо та схема, которую развернул тов. Бахтин в своей книге, тянет на это. Мне кажется, что М. М. Бахтин просто не успел этого сделать. Если бы он сделал, тогда все исследование о Рабле заиграло бы еще более новыми красками, сделалось бы еще более красноречивым, и мне этого очень бы хотелось. | И мне бы больше всего хотелось, чтобы эта работа как можно скорее увидела свет. Она уже шесть лет лежит⟨,⟩ и он к ней не прикасается. А если подумать⟨,⟩ много ли есть таких написанных вещей, вещей продуманных, вымученных, так плодотворно обработанных сочетанием эрудиции и одержимости, как эта работа, то, конечно, хочется чтобы она увидела свет.

И, я думаю, в нашей сегодняшней резолюции по поводу работы Михаила Михайловича мы и на эту сторону могли бы обратить внимание, обратить внимание на то, что эта работа требует того, чтобы она была как можно быстрее напечатана — правда 40 листов, это очень трудно напечатать, но академическое издательство сейчас располагает некоторыми техническими возможностями, которыми раньше оно не располагало, и если бы какое-нибудь давление было оказано на него (*Голос*: На все отделение дано 240 листов). Надо какие-то особенные средства пустить в ход.

Что касается до окончательной резолюции, я уже в отзыве своем писал, я согласен с Александром Александровичем и Исаком Марковичем. Смешно, конечно, за такую работу давать степень кандидата,

она, понятно, заслуживает степени доктора филологических наук. И, я думаю, Ученый Совет сделает правильно, если возбудит соответствующее ходатайство.

(*Зачитывается отзыв академика Тарле*)

| *Тов. Теряева:*

Выступать с теми мыслями, которые у меня родились при чтении данной диссертации, после таких высоких авторитетов довольно затруднительно. Тем не менее, я позволила себе взять слово и выскажу то, что я нашла при чтении этой работы.

Прежде всего, судя по тому, как озаглавлена работа, можно было ожидать, что автор даст общее представление о реализме и покажет место Рабле в истории реализма.

В своем выступлении здесь автор уже сказал нам, что он написал монографию о Рабле. Я допускаю, что может быть монография без биографии, — это вполне возможно. Можно взять Рабле только по его произведениям, без его биографии. Но написать диссертацию без характеристики реализма и места Рабле в истории реализма, мне кажется, это не совсем допустимо и возможно.

Тема диссертации, или вернее название этой темы, делает нас очень требовательными. И если ставится вопрос о реализме, о том основном течении, которое мы поддерживаем, которое поддерживали наши лучшие литературоведы, как Герцен, Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Ленин и Сталин, мне кажется⟨,⟩ нужно было бы поговорить о том, что же отразилось в этой диссертации из этих воззрений наших лучших людей. Мне кажется, что я имею некоторое основание сказать, что я не нашла в этой диссертации того, что говорили наши великие люди о реализме.

В одном из мест своей диссертации М. М. Бахтин, говоря | о том, как мало у нас ценили Рабле, считает нужным сказать, сколько раз упоминалось имя Рабле на страницах этой работы. Если бы мы поискали имена тех, кто занимался вопросами реализма, так как мы хотели бы, мы не найдем ни одного. Не будет даже имени Энгельса, который дал прекрасное исчерпывающее определение для понимания реализма на Западе, и не будет упоминания имен наших русских литературоведов, за которыми мы и следуем в своем понимании реализма.

Наконец, если мы посмотрим на эту работу в свете постановления ЦК ВКП(б) о политическом подходе к литературе, о политике, как руководящем принципе в построении литературных исследований, если мы подойдем к этой работе в свете доклада тов. Жданова по журналам

«Звезда» и «Ленинград» и последней речи тов. Жданова 6 ноября, то никакого отражения этих указаний в этой работе мы не найдем.

(*С места*: Эта работа была написана 6 лет тому назад.)

Но выступление было сегодня, и я имею право говорить о том, что имеется на сегодняшний день.

| Я думаю, не стоит вносить столько горячности в мое скромное выступление. Я говорю свою точку зрения и вправе выразить и защитить, как я понимаю и умею.

В диссертации мы не находим принципа политического подхода к литературоведению. Нам говорят, что диссертация написана в 1940 году, но до 1940 года наше советское литературоведение существовало, работы Чернышевского, Белинского, Добролюбова, Ленина и Сталина существовали. Какое же может быть оправдание, что ЦК партии вынес постановление в этом году, а работа написана не в этом году? Это не может быть серьезным основанием для того, чтобы ссылаться на то, что постановление ЦК вышло только в этом году и, следовательно, принцип политического подхода в литературе, политику в литературе можно игнорировать, хотя бы для западной литературы. Мне кажется, что он действенен и в изучении западной литературы так же, как и всякой другой литературы.

Диссертация построена по типу частного исследования на тему о влиянии материальных, телесных, ругательных, похвальных элементов, фольклора и готического реализма на труд Рабле. Это частное исследование⟨,⟩ и какое бы классовое обрамление ему не придавали, оно остается частным. Как частное исследование, с ним можно было бы согласиться, но, когда вопрос ставится широко о реализме и месте раблеизма в реализме, то мы можем сказать, что оно написано не на тему.

| Нет точного определения источников, на которые диссертация опирается, именно определения готического реализма.

Диссертант говорит, что «в свете усиления готического реализма...» (*читает*). Раз готическому реализму придается такое значение и влияние распространяется вплоть до влияния на русскую литературу, на Гоголя, надо было бы дать более серьезный и полный анализ того, что представляет собой готический реализм.

Я считаю далее, что исследование носит формальный упрощенческий характер. Все явления литературы подносятся в какой-то готовой форме — в форме народного праздничного веселого смеха, материально-телесного, ругательного, похвального и что этой одной якобы

формуле подчиняется все богатое и разнообразное содержание мировой литературы. Узкий формализм, способ упрощенческой концепции приводит к тому, к чему пришел диссертант, когда он говорит хотя бы о Пикрошоле, что его точка зрения на образ Пикрошоля представляется более правильной, чем точка зрения Алексея Карповича, где не ставится так вопрос о войне. Во времена Рабле войны были агрессивны и много лилось крови и слез. | Диссертант сказал о том, что в этом образе Пикрошоля, во всей пикрошолевской, или пикроколевской(,) войне действительно отражается стремление ко всемирному господству, — и это стремление должно быть осуждено. Все это правильно, но когда он свою готовую формулу: веселый народный смех, пробует применить к этому важному историческому моменту, сохраняющему свое значение и по сей день, он делает выводы и в них раскрывает народную точку зрения на войну. (*Цитата*).

Веселая относительность, когда стремление ко всемирному господству поворачивается страшной стороной и на сегодняшний день.

У вас в одном месте есть цитата из Пушкина, в которой вы приводите образ смеющегося над властелином народа. Но гораздо более страшен народ, когда он безмолвствует, когда он копит свои силы против угнетателей, чтобы перейти к определенным действиям.

В этой работе совершенно выхолощен классовый подход к описываемым событиям, и явления остаются одними голыми формулами, под которые подводится все, что хотите.

Эта самая голая формула позволяет вам говорить о Гоголе вещи, которые абсолютно никак не исчерпывают того, что дает Гоголь в своем классовом подходе. Вы подходите почти ко всем произведениям Гоголя с вашей формулой народного праздничного смеха — и к «Сорочинской ярмарке», и к «Ревизору», и к «Мертвым душам».

Что вы делаете из Хомы Брута. Хома Брут — это де|мократ, бурсак, который сочетает народную премудрость с богатырской силой, у него есть черты вороватости и т. д.

Я не говорю уже о том, что совершенно несостоятельно ваше сравнение с Панургом и братом Жаном. Недопустимо, когда вы выхолащиваете классовую сущность гоголевской повести «Вий». Почему Хома Брут смеется над миром, — разве только потому, что он веселый. Он погибает, и панночка настолько жестока, что она и после смерти преследует Хому Брута. А сотник, который заставляет переживать Хому Брута.

Что раскрывается в этих образах, — неужели только народная смешливая веселость. Совсем нет. Это наш великий Гоголь, который велик тем, что он видел классовую сущность во взаимоотношениях

сотника, во взаимоотношениях панночки. Они пользуются всеми средствами для угнетения живого человека. Все это выхолощено.

Вы можете сказать, что мир «Мертвых душ»...| Мир мертвых душ — это мир веселой преисподней. Не знаю, как можно согласиться с такой характеристикой и чьей душе они могут что-то дать. Мир мертвых душ далеко не такая веселая вещь, как здесь описывается. Внимательный анализ здесь обнаруживает много традиционных элементов карнавальной преисподней и, конечно, как это везде, здесь одна и та же погудка повторяется земного телесного низа. Неправильно это. Неправильно это представление того, что творчество народа и вся жизнь интеллектуальная народа есть только телесный низ. Вы совершенно забыли о классовой борьбе, о том, что народ боролся с угнетателями и боролся не только веселой шуткой, о которой говорите, что в этой веселой шутке раскрылся до конца, ему никто не мешал, он мог говорить до конца, что думал. Этого не было, и Алексей Карпович сказал, что люди ходили между костров и не только Рабле, но и веселые шутники, которые далеко не могли все высказать в этих веселых карнавальных шутках.

То, что вы всю сущность Возрождения сводите к этому телесному ограниченному миру, это я не знаю, как понять? В историческом смысле? Истории-то не остается. Меня удивляет, как историк такой крупный, как вы, не увидел этого. Но мне кажется, здесь классовой борьбы не имеется.

Он не коснулся нашей темы — истории реализма. Сам автор говорит, что нет истории реализма. Вот на этот счет признание, которое видим с самых первых страниц | его диссертации.

Что же выходит? Если подберем такой ключ к Рабле, как вы говорите, то мы должны будем отказаться от всего народного творчества. Оно оказывается не тем, за что мы его до сих пор принимали: «Рабле трудно...» (*читает*).

Почему вы выбрасываете весь античный реализм? Вы весьма ограниченно показываете весь античный реализм, тогда как античный реализм в трагедиях и в комедиях безусловно существует. Если возьмете «Царя Эдипа», разве нет отражения совершенно злободневных событий? Не буду касаться подробно, но это есть. Разве нет этой злободневности в комедиях Аристофана? Вы считаете, что Рабле отражает лица, ему известные...

| Хорошо, но разве Клеон неизвестен Аристофану, разве — это не вполне политическая фигура, против которой идет борьба. У Аристофана — этот вполне реалистический мир отражен и в античной комедии.

Когда вы говорите, что Рабле проливает свет и вперед и назад, — это значит, что этим самым вы отрицаете традиции античного реализма, ибо и в этих ваших высказываниях античности и античному реализму отводится очень мало места.

У вас все построено на готическом реализме. Это совершенно точно. Это у вас есть. Когда вы говорите о Рабле, о его языке, об его системе образов, то, в конце концов, какой Рабле у вас остается. У вас остается не тот Рабле, которого мы больше всего любим и знаем, — Рабле борец и гуманист против всего средневекового мракобесия, а остается выхолощенным от классовой сущности Рабле.

Когда вы говорите о том, что, говоря о серьезных вещах, надо привести письмо к Пантагрюэлю и ряд других моментов, и когда вы говорите о языке Рабле по этому поводу, у вас получается, что в таких случаях Рабле выступает как посредственная фигура. Это не тот Рабле, которого мы ценим, а тот Рабле, который может быть поставлен в ряду, хотя и первоклассных, но мало значительных в истории реализма, фигур.

Свои передовые позиции в области политики, культуры и быта Рабле прямо и односмысленно выражал в отдельных частях своего романа, в таких, например, | эпизодах, как воспитание Пантагрюэля. (*Цитата*).

И последние слова Рабле, по-вашему — это веселые, вольные и абсолютно трезвые слова народной праздничной стихии образа.

Мне кажется, переводить Рабле из сатирического плана в добродушно-веселый план не оправдано. Всю сущность того, что Рабле оставил нам, как идейное наследство, на котором мы можем воспитывать нашу молодежь, наше поколение, вы отбросили и считаете это правильным.

| Я думаю, что эти моменты все-таки сбрасывать со счетов не приходится. Нельзя, по-моему, видеть в Рабле писателя, который будто бы воспринял от народа только эту страсть к ругательству. Да, ведь сегодня мы слышали, что язык Рабле — это скопление этих самых непристойностей, язык Рабле ⟨—⟩ это язык ругательств: «Такие ругательства, как наши трехэтажные...». Не знаю, по какому методу сравнивал он эти ругательства, но хотела бы напомнить Михаилу Михайловичу, что еще в «Русской Правде» боролись с этими ругательствами и налагали штрафы на ругателей. И если он считает, что эти ругательства до сих пор сохраняют какое-то обаяние, настолько большое, что их можно сделать содержанием научного исследования... (*Голос с места*: Это слишком.)

(*Тов. Кирпотин*: Я прошу соблюдать порядок. Каждый имеет право выступить, каждый получит слово).

Я считаю, что в этой диссертации перевернул с ног на голову социальные общественные отношения.

Возьмем вопрос о языке. Языку посвящена большая часть этой работы, заключительная часть работы, и, в конце концов, в этой заключительной части работы оказывается, что язык является тем движущим компонентом, который создает идеологию.

Ренессанс, который выводится из жизни языка непосредственно, — эта идея встречается, но она ничего общего не имеет с марксистским литературоведением.

| Дальше: «В творчестве Рабле вольность...» (*читает*).

Мне кажется, что большим пороком этой диссертации является то, что не дано качественного различия Рабле и гуманистов от готического реализма средневекового. Нельзя сказать, что гуманизм являлся лишь простым завершением средневековья. Нет естественного перехода — это скачок от средневековья к гуманизму. Гуманизм — это новая качественная ступень в отношении средневековья.

| Я считаю, что в этой работе слишком большое внимание отведено второстепенным моментам и слишком мало внимания отведено описанию исторического фона, на котором видна была бы живая жизнь. Языка живой жизни этих образов в этой работе нет. И то, что тов. Бахтин в своем выступлении, говоря о Достоевском и Рабле, вдруг так особенно подчеркнул темный характер этого языка средневековой площади, подчеркнул интуицию, которая помогла Достоевскому познать эту древнюю сущность и претворить в своем творчестве, — мне кажется, что это порочная подоплека этой работы, и действительная подоплека этой работы уводит в мистические дебри непознаваемого.

Здесь больше всего уделяли внимание не диссертации и не отзывам рецензентов, а выступлению Дживелегова, который подчеркнул, что в этой диссертации не хватает главной 9-й главы, которая сказала бы об основных движущих силах эпохи Ренессанса. Одной 9-й главой нельзя обойтись. Надо перестроить всю работу, ибо она должна стоять на других качественных позициях, потому что с такими порочными методами, которые имеются в этой работе(,) нельзя дать понятия о классовой борьбе и политическом тонусе, потому что вся эта работа противоречит этому, потому что докладчик не говорил об этом. Он всю сущность сводит к физиологическим образам, к образам биологическим. В этой работе вся классовая борьба и политические взаимоотношения сведены к биологии.

| Правильно сказал Алексей Карпович в своей рецензии, что биология играет огромную роль в этой работе.

Теперь я хочу остановиться на самих отзывах. Мне хочется отметить в отзыве А. А. Смирнова то, что он считает марксистско-ленинской установкой советской науки следующее: — он говорит: «Заслугой Михаила Михайловича является то, что он различает два средневековья: — одно средневековье официальное и другое — неофициальное — народное, фольклорное, жизнерадостное и трезвое. Первое — это фасад исторической эпохи». Надо прямо сказать, что это не марксистское положение. Какой же это фасад, когда все то, что здесь перечислено, являлось сущностью господствующего средневековья. Говорить так — это значит уводить нас в чисто художественные образы, но не в образы политические.

Дальше в этом отзыве я хочу подчеркнуть следующее центральное место: «В этой фольклорной народно-праздничной образности занимает первичное проявление жизни — рождение и смерть...» (*цитата*).

| Это, оказывается, говорил Александр Александрович: «Старое мировоззрение было лишь только...» (*читает*). И дальше говорит, что подняло Рабле на такую-то высоту и «Вносит в ...» (*читает*). Все средневековье, выходит, лишено этого исторического и социального значения. Это не так. Эту азбучную истину можно не говорить, но все-таки возрождение родилось в борьбе с средневековьем.

И дальше такая мысль, которая слишком порочит наше старое литературоведение: «Автору удалось сделать ценное открытие...» (*читает*) ... которые оставались в значительной части весьма понятными и по крайней мере советский читатель, хотя советский читатель немного имеет по Рабле русской литературы — не все могут знакомиться с французскими подлинниками, но все-таки свою оценку Рабле, как гуманисту, который борется против всякого угнетения, советский читатель эту оценку дает, а в диссертации этой оценки не было.

«Ценность монографии Бахтина заключается в том, что...» (*читает*).

Знаете, все-таки такое определение — «материалистическое понимание бессмертия», мне кажется, неуместно. Было такое богоискательство. Можно сказать, что народ бессмертен, но «материалистическое понимание бессмертия» нельзя сказать. Народ не умирает, но считать в этом заслугу Бахтина, что он подвел материалистическую базу... (*смех*). Вы, кажется, не так понимаете. Почему сказать, что народ бессмертен(,) можно? Это понятие оправдано исто|рически, но по философским понятиям сказать, что существует «материалистическое понимание бессмертия» нельзя. Может быть, ошибаюсь,

но по-философски это будет нонсенсом. Можно сказать — идеалистическое понимание диалектического материализма. Может быть, так и можно сказать. Пожалуйста, я не считаю свое мнение обязательным.

(*Тов. Кирпотин*: Просьба учесть фактор времени).

Хочу перейти к отзыву И. М. Нусинова. Он говорит, что «можно сказать, не опасаясь недооценить... » (*читает*).

Мне кажется, сказать так — это слишком большая, высокая оценка работы Бахтина и это значит слишком недооценить работу Веселовского. «Он прошел мимо литературной среды...»

| Он не обратил внимания на метод, которым сделана работа потому, что сам метод порочен.

Далее говорится, что автор уделяет внимание (*цитата*).

Но дело не в этом, а в том, что после серьезных требований к тов. Бахтину тов. Нусинов говорит, что за эту работу надо присудить тов. Бахтину ученую степень доктора филологических наук. Такой вывод опровергает всю критику.

Тов. Дживелегов в своих установках по Ренессансу говорит, что автор не владеет шаблоном. Но надо, чтобы основным руководящим принципом наши литературоведы владели, — это принцип партийности и политического подхода к литературе. Это положение не снимается ни для одного литературоведческого исследования.

Алексей Карпович правильно и политически подошел к существу этой работы. Он говорит, что это спорное место, где сказано, что материально-телесным низом владеет все и вся. Это не спорное место, а то порочное, что имеется в работе. Дело в том, что диссертант сделал это основной нитью своего исследования и отвернулся от политической нити в этой работе. Это и есть порочное в этой работе (*цитата*).

Я беру за основу, если все давно исследовано, то это является основным стержнем диссертации. За что же такие дифирамбы и похвалы диссертанту. Я считаю, | что эта работа неправильна, что в этой работе нет того, что нужно. В ней есть оплодотворение Ренессанса народной стихией. Он взял оплодотворение Ренессанса народной стихией, — из средневековья это не самое передовое, что было в средневековье. Он взял одну часть и провел принцип низа и зада. Так сказано в диссертации.

(*С места*: Это вы придумали).

Нет, там это есть.

А.⟨лексей⟩ К.⟨арпович⟩ говорил, что смех Рабле направлен против изуверства и ханжества, — это действительно очень яркая характеристика Рабле. | И он очень ярко виден, а то, что здесь дано в диссертации, от Рабле оставляет очень немного для читателя. И вывод такой, что эту диссертацию нужно как можно скорее напечатать и еще представить заграницу, ее можно представить как частное исследование, но не как работу, достойную советского литературоведения, отвечающую тем задачам, которые ставит ЦК партии в своей резолюции о ведении идеологической работы, о политическом принципе в исследовании литературы.

Тов. Кирпотин:

Поскольку в диспуте затрагивается не только сама диссертация, но и оценки оппонентов, то оппоненты, ежели пожелают, могут получить слово.

Тов. Пиксанов:

Товарищи, я очень смущен тем, как развернулся у нас сегодня диспут. Когда я получил повестку сегодняшнего заседания и прочел пункт о защите кандидатской диссертации М. М. Бахтиным, я спокойно это воспринял, как один из десятков фактов, которые сейчас текут перед Ученым Советом. Что же? Кандидатская диссертация — дело не такое уже ответственное, чтобы очень беспокоиться о ней, а особенно, когда дело касается Бахтина, которого мы давно знаем в печати. Наверно в этой диссертации проявлены хорошие знания, хорошая методика работы и прочее. И затем три имени оппонентов, которых я очень ценю в области научной.

Но то, что здесь развернулось, осложнило для меня весь вопрос. Я уже не говорю о том, что оценка диссертации из категории кандидатской настойчиво переводится | в категорию докторской, что на повестке не обозначено и о чем члены Ученого Совета не были предупреждены. Оценка такая — это есть момент юридический, о нем можно говорить в ином круге. Но вот то, как по существу дело развернулось, — это очень серьезно, это очень ответственно, и каждый из членов Ученого Совета, который будет голосовать, должен по чистой совести дать себе ответ, как же он думает, каков вывод он сделает из диспута.

Затруднение мое существенное заключается в том, что, не предвидя такого поворота дела, я не смог, не сумел, не нашел времени ознакомиться с самой диссертацией, что при повороте, какой приобрел диспут, сейчас просто было бы необходимо.

Но все-таки сам диссертант т. Бахтин выступил с таким развернутым вступительным словом и представил на рассмотрение много таких обширных тезисов, проспект к его книге, затем отзывы — все это дает материал для высказывания, и я считаю до известной степени свою совесть в порядке и могу такие размышления вслух высказать.

Михаил Михайлович, вы назвали свою диссертацию так: «Творчество Рабле в истории реализма». Я считаю, это совершенно неточное название. С таким же преувеличением, какое вами допущено в определении заглавия, я позволю себе иначе предложить вам заглавие: «Рабле, опрокинутый назад», «Рабле, опрокинутый назад в средневековье и античность». Вот как надо назвать вашу работу, потому что такое заглавие, какое вы дали, оно предполагает не только связь с прошлым, но и с будущим, причем, конечно, связь, хорошо документированную, конкретизированно изложенную и прочее.

| По правде сказать, разбираясь во всем том, что я здесь слышал, я кое-что не освоил. Чтобы пояснить это на примере, скажу следующее: вы упоминаете о Гоголе и Достоевском, а в вашей большой работе ничего не говорится о влиянии Рабле на русскую литературу XVIII века. И не нужно читать вашу диссертацию, чтобы твердо знать, что о русской литературе XVIII века вы не говорите. А в истории влияния Рабле на русский реализм XVIII века должно быть показано потому, что когда романы Рабле были переведены в 1790 г., они активно включились в ту борьбу, которую вела русская литература и русская общественность с церковничеством, с церковным и религиозным лицемерием, с враждой свободной мысли.

Участие Рабле в этой существенной борьбе очень важно, и вы этого в своей работе не отметили. Почему это не случайно. Да потому, что вы историей влияния Рабле на русский реализм не занимаетесь. Вам нужно опрокинуть Рабле назад в средневековье и античность(,) и это нужно сделать, не вводя в заблуждение заглавием этой работы. Это нужно сделать. Почему не связать Рабле со средними веками и античностью. Но тогда надо работать отчетливее. Надо все-таки поставить в известность читателей диссертации и слушателей сегодняшнего диспута о том, как вы мыслите себе, и не давать общее определение реализма, а сказать о реализме Рабле и не в его второстепенных или третьестепенных пережиточных элементах, а в основ|ном, определяющем течении. Надо сказать точно и ответственно: — это — реализм Рабле, а потом показать, как благодаря ретроспективному изучению отчетливее становится рецепция прошлого в творческом сознании и методах Рабле.

| Михаил Михайлович, вы этого не дали. Сам Рабле, как реалист или как писатель, собственно говоря, отсутствует. Это выясняется, а

присутствует нечто иное — не Рабле. Ну пусть даже и так, пусть будут нарушены известные пропорции, пусть будет вопиющая диспропорция, пусть вас больше интересует средневековье, но вот тут надо поставить вопрос: о каком средневековье и какой античности идет речь.

Вот вы настойчиво, как Алексей Карпович сказал, с одержимостью говорите об этом праздничном веселом смехе средних веков и прочее. Вам этого мало, вы нас отбрасываете к сатурналиям. Но и этого мало — вспоминаете культ фалла в Греции и прочее. И вот все эти сатурналии и фаллистические культы они самое ваше понятие о средневековье и о традициях, какие наследовал Рабле, страшно искажают. Что из того, что был такой «ризус пасхалис», что из того, что в средние века монахи, пьянствуя в тавернах, распевали, примерно, такую песню: «......................» — «Мне суждено помереть в кабаке?» (*С места*: Это не монахи распевали). Но и монахи могли. (*Бахтин*: Это стихи Архипиита и они читаются так: ....).

Монах мог очень свободно шутить, распевать те или другие песни, сочиненные не им, и из этого делать такой вывод? Этого еще очень мало. Когда русский семинарист распевает: «Помолимся творцу, потом приложимся к вину и огурцу», это не значит, что он относится отрицательно к | религии и завтра не будет посвящен в сан священника и т. д. Это мало что еще говорит.

Вот, скажем, в нашей народной словесности, скажем, в северной русской драме есть такие пьесы народные, где выводился поп в рогожной рясе и смешном положении. Что дальше? (*С места*: Объективная функция была обличающая или прославляющая религию?) Это еще неясно — не то обличительная, а не то просто шутовство.

А когда Алексей Карпович говорит о фольклоре, то указывает не такие глумливые или шутливые вещи, а указывает, как в былинах и других произведениях народной словесности вскипает отрицательное отношение к князю, отрицательное отношение крестьян к землевладельцу и т. д.

| Когда слушаешь вас и все, что говорят здесь на диспуте, отчетливее вырастает законное сомнение, — о каком же средневековье идет речь: — о средневековье таверн или карнавала, или о средневековье, где происходили крестьянские восстания, городские революции и прочее. Тогда встает вопрос, а сопровождались ли крестьянские восстания и городские революции песенками и поэтическими моментами. Ответа на этот вопрос я не услышал. У ваших оппонентов мелькали формулировки: — бунтарское средневековье. И надо было сказать где оно. Вы его не увидели. Все ссылки на сатурналии и фаллический культ для меня лишние.

Вы говорите о смехе, — нужно сказать, что тот прием, которым вы говорите о смехе, ваша замашка универсализировать смех, сделать его субстанцией, сделать стихию какого-то государства в государстве, — это вызывает мое сопротивление. И я боюсь, что когда мы будем осмысливать народность или ненародность движения только в аспекте смеха, мы любую народность: — средневековую, античную или русскую(,) снизим и укоротим.

Например, у Гоголя в «Мертвых душах» рассказывается, как народ на части разорвал земского законодателя, и узнать его можно было только по клочкам его форменной одежды. Был ли это народный бунт или нет. Бывало ли это в средневековье или нет.

Вы хотите понять Рабле через средневековье, через эту особую своеобразную традицию. Всякую традицию нужно | изучать. Нужно изучать исторические факты, каковы бы они ни были. Надо изучать и осмысливать это в широких перспективах, весь ли Рабле равен в средневековье. Я прислушивался, как вы говорите, и чувствую, что вам вольно понимать Рабле назад, а не вперед. Вы тянете его к изжитому.

Рабле — великий мыслитель, художественный и философский. Он дал что-то свое новое, над чем-то поднялся. Он поднялся над традицией и дал новое. Что он над, над чем поднялся. Мощная стихия гуманизма, свободной мысли, которые у Рабле есть и которые составляют заслугу и шаг вперед, — это вас не интересует, а вы хотите понять Рабле через эти реликты, через отрыжку прошлого. Этого мало, так его не поймешь. Это будет снижение Рабле. Таково мое мнение. Может быть(,) в книге есть что-то, что ответило бы на такие сомнения, но в диспуте я не получил ответа на такие сомнения.

| Я не могу здесь останавливаться на этом вопросе, но я всегда разделял ту точку зрения, что гуманизм XV–XVI вв. в известной мере враждебен и даже противоположен отдельным народным истокам возрождения.

Тов. Бродский Н. Л.:

Я, конечно, понимаю и общую усталость, и желание поскорей закончить диспут. Но вопрос столь серьезный и столь существенный с точки зрения методологической, что ничего не имею против того, чтобы разойтись сегодня около 12 часов ночи. Кто устал, пусть уходит, ибо я не желаю быть похожим на одно из существ Панургова стада.

Товарищи официальные оппоненты соответствующим образом организовали мнение членов Ученого Совета, но вступительная речь диссертанта и мое знакомство с его тезисами заставляют меня обратиться с просьбой и предложением, чтобы в своем ответе всем выступающим

он ответил на следующие возникшие у меня два вопроса, и так как передо мной человек, давно мне знакомый по работам о Достоевском, и так как передо мною человек, который заслужил от четырех высококвалифицированных товарищей такие отзывы, с которыми я должен в какой-то мере считаться, то я полагаю, что мои вопросы не только закономерны, а они требуют того ответа, который мне, а может быть, другим товарищам уяснил бы некоторые весьма существенные вопросы, возникшие у меня.

Первый вопрос. Я с вашей работой не знаком, поэтому заранее прошу извинить, если чего-то недопонял в вашем выступлении. Я хочу голосовать честно и мужественно, так, как люблю, а не так, как пытаются обработать, хотя бы и уважаемые мною официальные оппоненты.

В вашей концепции есть один реализм — готический, другой реализм — классический, и ваше предпочтение отдается реализму готическому. Вы указываете, что гротескное — незавершенное, являющее собой как раз отражение становящегося, а не того, что есть в бытии. В вашем контексте представляется ценностность, достоинство этого метода понимания мира, и вы считаете, что одной из характернейших особенностей готического реализма является близкая, непосредственная, тесная органическая связь с фольклором, с народными традициями в сатурналиях, в песнях, в плясках, в карнавалах и т. д. А я утверждаю, что снижение метода, которым орудуют великие представители эпохи, и в особенности русский реализм, такое снижение незакономерно, потому что, во-первых, широта, всесторонность и глубочайшая правдивость в отражении объективного мира в его противоречиях, в его движении — это, конечно, характернейшая особенность классического реализма. И мы должны тут встать на позиции Максима Горького, который заявляет, что без народа, без оглядки великих классиков на фольклор, на то, что мы называем народной поэтической стихией, мы себе не представляем того, что мы называем великим русским классическим реализмом.

Таким образом, я никак не могу согласиться с тов. Бахтиным, что ценное в готическом реализме — именно связь с фольклором, то кабинетное, ограниченное избранных. Это и есть как раз то, что характеризует антипод этого готического метода — классический реализм.

Я — сторонник классического реализма.

Второй вопрос: карнавальное, маскарадное, веселое, пляшущее — и вдруг я слышу — гениально выраженное в русской литературе XIX века, а, может быть, и во всей литературе. Возьмите «Сон смешного человека» или «Бобок» Достоевского, — вот, где концепция гротескного реализма. Нет, я Достоевского в этих опусах никак не могу вести к этим физическим сатурналиям, к этим праздникам. Нет, не

праздник, а трагедия величайшего русского и мирового трагика. Вот, что я ощущаю в «Бобке». Никакого готического реализма я в этом не вижу, и вы не должны были об этом говорить. Не раз мы говорим, что понимание есть все-таки непонимание.

Я хотел бы, чтобы в вашем ответе вы дали определенные концепции на эти недоразумения, которые возникли у меня, когда я слушал ваши выступления и ваши тезисы. Я хочу получить ответ, — так ли я понял вас.

Тов. Михальчи:

Мне хотелось бы сказать несколько слов. Я не могу говорить по существу диссертации много, потому что я не считаю себя достаточно сведущим, но, мне кажется, совершенно ясно, что мы имеем дело с явлением в советском литературоведении очень крупным.

Я диссертацию читал и знаком с ней не только по отзывам и тезисам, поэтому мне представляется, что развитие мысли, ход доказательств и та связь со средневековьем, которая вызвала столько возражений со стороны выступавших, вовсе не заслоняют основного и главного, что хотел доказать в своей диссертации Бахтин. Тов. Бахтин хочет установить преемственность Рабле, воплощение в его творчестве и деятельности тех подспудных и неучтенных сил, которые могут изменить ряд наших принципиальных точек зрения. Мне кажется, что в этом отношении диссертация, привлекшая огромный материал при своей подготовке, диссертация, которая свидетельствует не только о начитанности, но и о больших аналитических способностях автора, — явление из ряда вон выходящее.

Мне приходилось слышать много и кандидатских, и докторских диссертаций за последнее время, и эта диссертация — событие, которое трудно сравнить с чем-нибудь другим.

Мне представляется, что ряд недоумений, которые возникли, и особенно выступление первого оппонента, связаны с тем, чем страдаем мы очень часто, — с недостаточной осведомленностью в том материале, который использован диссертантом. Думаю, что никого не обидит, если я выскажу положение довольно общее, что диссертант знает больше, чем кто-либо из его слушателей, а в данном случае мы должны это признать в полной мере, что многие специалисты, работающие в области средневековья, западноевропейского Возрождения, не имеют такой широты кругозора, большой начитанности и такого аналитического подхода, которые проявлены диссертантом в его диссертации.

Не хочу обидеть и первого выступавшего, который, совершенно очевидно, оперировал только тем, что имеется на русском языке

о Рабле, но нужно категорически отвести некоторые обвинения в словах первого выступавшего, что будто бы эта диссертация не отвечает тем требованиям, которые предъявляются сейчас, в связи с рядом всем знакомых постановлений, к советской науке, к советскому литературоведению. В данном случае мы со всей твердостью должны сказать, что этого в диссертации нет. Если есть некоторые недостатки, есть неполнота, которые неизбежны в каждом, даже многотомном исследовании, даже в трудах, над которыми ученые трудятся по 25–30 лет, но вопрос обследован и аргументирован, с моей точки зрения, блестяще.

Я не считаю себя вправе рассуждать на тему — заслуживает ли тов. Бахтин кандидатской или докторской степени. Я считаю, что он заслуживает самого высокого одобрения как смелый историк литературы, как действительный новатор, как действительно человек, который пытается проложить новые дороги и вовсе не пренебрегает той методологией, которая является ведущей методологией нашей, и вовсе не отстраняется от тех проблем, которые так демагогически отмечены в речи первого выступавшего.

Тов. Финкельштейн:

Я не читал вашу работу, но однако я не чувствую себя обработанным мнениями официальных оппонентов. Я слышал ваше выступление, выступления ваших официальных оппонентов, выступления других товарищей и, мне кажется, одно хорошо, что вы дали изложение не вашей работы в вашем вступительном слове, но дали изложение той общей концепции, которая у вас сложилась на развитие романа. Именно потому, что вы занимаетесь романом и его историей, мне кажется, у вас не могла сложиться мысль о том, что Рабле таков, что его нужно, как сказал проф. Пиксанов, опрокинуть, по вашей диссертации, в прошлое. Нет.

Мне кажется, самое важное и значительное в вашей работе — это то, что вы показали те неведомые пути, по которым складывался реализм. Говорили и писали очень много о том, что Рабле очень многим обязан народному творчеству, но как, чем обязан народному творчеству, это мы не видим.

А ваша работа показывает тот путь, по которому шло развитие романа в XVI в. (*С места:* Это не весь путь, а только часть пути). Может быть, к вашей диссертации нужно добавить один том и показать, как происходит развитие реализма после Рабле. Но то, что вы показали, — это, возможно, был Рабле. Рабле не был одиночкой в литературе XVI в., и мне кажется, что можно упомянуть об Ариосто и Боярдо. Вы наводите на мысли, которые не возникали до вашей диссертации.

Вы показываете становление реализма, которое нам до вашей работы не показывали. Те упреки, которые вам сделаны, они необоснованны.

Вы в начале своего вступительного слова сказали, что вы не излагали того, что было изложено в имеющихся уже западных и русских работах. Эти работы дают уже основное представление о Рабле как о борце за будущее, как о представителе Ренессанса, поэтому нельзя назвать вашу работу о Рабле опрокидывающей в прошлое. Наоборот, — это Рабле, идущий вперед.

Так именно я понял вашу работу.

Тов. Домбровская:

Я должна сказать, что меня не обрабатывали ни рецензенты, ни кто другой. Я работу прочла не всю, но слышала здесь выступление диссертанта. Может быть, Дмитрий Евгеньевич скажет, что мое выступление несколько тенденциозно. Все-таки Рабле-гуманиста у вас не осталось, Рабле-борца за гуманистические идеи у вас совершенно нет, и профессор Пиксанов правильно отмечает, что есть не только народно-праздничная традиция, но есть и народ борющийся.

Вы говорите, что средневековый смех был официальным и неофициальным. Это сказано у вас на стр. 97. И вы не раз это подчеркиваете. Значит, вы совершенно игнорируете сатирическую струю. Смех у вас только веселый, беззаботный смех у Рабле. У вас нет ничего о том, что Рабле — сатирик.

(*С места:* Вы не там читали.)

Мое мнение для вас необязательно. Это мнение читателя.

Это основное — у вас Рабле перестал быть крупнейшим гуманистом. У вас нет связи с гуманизмом, поэтому у вас смех утрачивает, на протяжении XVII века, связь с миросозерцанием, и дальше, по существу, идет отрицание сатиры Мольера, сатиры Вольтера, сатиры Дидро, сатиры Свифта.

Мне кажется, что прежде всего нужно было отметить то, что ценного в Рабле, что Рабле — идеолог нового, рождающегося общества. У вас сказано, что Рабле является завершением средних веков. Вы говорите: «Рабле — наследник и завершитель... *(читает)*». Вы делите средневековый реализм на реализм фольклорный и на готический. Такой термин есть. Мне кажется, Рабле не примыкает к средневековому реализму, не является наследником. А Возрождение — это совершенно новое качество, и, хотя это всем известная истина, но позвольте процитировать: «Что такое была эпоха Возрождения? Эпоха Возрождения, — говорит Энгельс, — это было преодоление средневековья». Не буду брать известные цитаты о титанах Возрождения, но только

маленькую приведу: «Идеологи французской буржуазии критиковали многое...» Это не только смех, а критика, это есть уже разложение феодального мира. *(Смех).* Не только народно-праздничный смех. Критического идейного содержания нет. Я подчеркиваю, что характером средневековья является то, что подчеркивается в «Новой философии науки и искусства». У вас противоречия остаются непримиримыми. Следовательно, тут мы видим не такое качество, каким является культура Возрождения. У вас этому, как просто сказал Алексей Карпович, незначительное место отведено, поэтому у вас и Телемское аббатство исчезает. То новое качество, которое дает Рабле в Телемском аббатстве, у вас не существует. Поэтому ваша концепция влияния на Рабле, на Гоголя, мне кажется, порочна. «Волны смеха бурсацкого... (*читает*)». Никто не может сказать «волны». Простите, Тарас Бульба — это не сатурналии.

Тарас Бульба — это не сатурналии, — это освободительная борьба против польских панов (*цитата*).

«Мертвые души» — это интереснейшая параллель к 4-ой книге Рабле.

Вы говорите об очень веселой преисподней (*цитата из диссертации*).

Я думаю, что она слишком сильно притянута. Вы говорите прямо и косвенно о влиянии народной формы (*цитата*).

Это говорит не о подражании русской литературы Западу, а об ее народности и демократизме.

Проф. Дживелегов:

Мне кажется, товарищи, что для того, чтобы задавать другим и себе вопросы, для того, чтобы чувствовать какие-то сомнения в том, что написано в научной работе, лучше всего прочитать эту научную работу, а пока ты не прочитаешь, пока только слушаешь тезисы или слушаешь положительные и отрицательные выступления других товарищей, никогда достаточно отчетливой картины того, что написано, получиться не может. Я и думаю, что прежде всего надо было познакомиться с работой, и, кроме того, нужно всякую работу уметь прочитать. А то выходит так, что некоторые из выступавших здесь говорили, что они работу читали, а самых существенных вещей, которые в ней имеются, они не усмотрели и, наоборот, усматривают в работе такие вещи, которых там нет.

Например, один из основных тезисов товарищей, выступавших с критикой работы тов. Бахтина, заключается в том, что в книге нет никакого упоминания о классовой борьбе, и ею даже не пахнет в

работе. Другой тезис гласил, что в работе нет ничего, что вскрывало бы критическую сторону этой народной стихии, о которой говорится у тов. Бахтина, и что нет ничего о бунтарстве, о котором я говорил, выступая в качестве официального оппонента. Надо хорошенько прочитать то, что написано. У тов. Бахтина написано, что в образовании этого народного мировоззрения и в образовании народного отношения к основным официальным моментам средневековой культуры — к богословию, к королевской власти, к догматизму, к деспотизму католической церкви — говорили с ранних времен, с V и VI веков.

И то, и другое — это настоящая сатира, сатира, направленная на церковь, а церковь в средние века была идеологической опорой всего официального мира средних веков.

...и против этой крепости средневековья направляется эта критика, которая идет из низов, которая начинается в пародиях латинских поэтов и проводится в «ризус пасхалис» и в содержании праздника дураков. А то, что направлено против того, что защищает классовые основы средневековой идеологии, против церкви, разве это не бунт? А если церковь защищает основы средневекового мира — феодализм, а против нее выступает народный смех — разве это не борьба? Надо уметь читать, это в книге есть. Потому что когда народный смех, этот бунтарский народный смех, начинающийся с латинских пародий, развертывается дальше, то получается Жакерия, восстание Отто, получаются борьба гуситов и все народные движения города и крестьянства, которые всегда связаны с религией. Нет ни одного крестьянского и городского восстания, которое не было бы связано с религиозными моментами. Всегда это так, и это две стороны одного и того же. Неужели же Михаил Михайлович должен был обо всем этом говорить с такой подробностью, чтобы это было ясно ученикам приготовительного класса? У него все сказано, и эта классовая борьба существует. Обвинять его в том, что он классовой борьбы не усмотрел, — это значит, что книга не понята, и стараться очернить исследование тем, что в нем игнорируются такие для каждого марксистского ученого обязательные вещи, — это значит поступать тенденциозно.

Затем другое. Михаила Михайловича обвиняют в том, что он мало говорил о положительной идеологии Возрождения. Я говорил в своем выступлении в качестве официального оппонента, что мне бы хотелось, чтобы у него было приведено в связь то, что было для французского Ренессанса и для Ренессанса вообще таким типичным, как воинственность сторонников культурного движения, выражавшаяся в том, что люди шли на костры, и классовая борьба завязывалась вокруг таких вопросов, где была и высокая идеология, где была религиозная

идеология, разделяющие представителей одного и того же движения французского Ренессанса. Это нужно было сделать.

Но заставлять человека говорить о том, что представляет собой Ренессанс, когда ему великолепно известно, что все это сделано давно, зачем повторять. У него были задачи, которые он себе поставил и в которых он чувствовал пробелы во всей раблеистской литературе. Этих вопросов никто не затронул, а картина широкая ренессансной культуры, кто ее не знает? Она во многих исследованиях западных и наших, во многих высказываниях вскрыта, и ему незачем было по этой дороге еще раз идти. Повторяю, он не любит исхоженных путей. Это его право — признавать, что наука уже получила что-то в этом отношении и что-то бесспорное, потому что эта картина ренессансной культуры дана, начиная с А. Н. Веселовского и кончая всеми исследованиями раблеистов французских (...)

Это ему не нужно делать. Я думаю, что те возражения и замечания, сомнения и размышления, которые здесь высказывались, едва ли должны поколебать то мнение, которое мои товарищи — официальные оппоненты, — я, а также не присутствующий здесь академик Тарле высказали.

Я нисколько не поколеблен в своем мнении, и заявления официальных оппонентов меня не «обработали». Я держусь той же точки зрения, которую уже высказал, выступая в первый раз.

Профессор Смирнов:

Уважаемые товарищи, я буду краток отчасти потому, что переговорить обо всем здесь нет никакой возможности, кроме того, я очень устал ввиду «раздорной» атмосферы. Я скажу несколько слов, которые будут содержать потенциальный ответ на большую часть критических замечаний. Когда мы: я и два моих сотоварища по оппонированию — согласились на том, чтобы ходатайствовать о присуждении докторской степени т. Бахтину, — это диктовалось тем, что эта работа мало похожа на обычного типа кандидатские работы, которые сейчас имеются. Одним из пунктов положения о кандидатской работе является, что кандидатская работа не обязана быть оригинальной, а присуждение кандидатской степени имеет целью практически укрепить и пополнить кадры добросовестных преподавателей, которые знали бы азы, знали бы хорошо рельсы, умели бы хорошо по этим рельсам ездить. Таких работ много, они предлагают читателю хорошо известные и понятные вещи. Эти работы меньше всего ставят себе целью поколебать высказывания разных эпох и течений. Они дифференцируют разные вещи и углубляют их.

По самой сущности работы т. Бахтина, по ее плану, по ее анализу я не слышал ни одного замечания. Здесь было очень много замечаний, которые на первый взгляд звучали грозно. Они были частью не историчны, а частью шли поверх материала. Я не буду всего здесь перечислять. Но были здесь и такие критические замечания, что диссертант напрасно считает это как бы основным путем реализма на Западе. К этому не было добавлено: в XVI веке.

Диссертант твердо говорит об очень реальных литературных условиях, о росте сознания, о воплощении его в определенные литературные формы, в определенную литературную среду и т. д.

Была взята под сомнение одна фраза, что работа объясняет причину обаяния, которое Рабле оказывал всегда. Я по поводу этого говорил, что Рабле дорог не этим, а прогрессивными идеями. Я говорил о том обаянии, которое он оказывал в XVII и XVIII вв. на людей типа Лабрюйера, Вольтера, которые не терпели этой словесной, образной нечистоплотности и тем не менее как-то это преодолевали.

Опять же один из выступавших приписывает Михаилу Михайловичу постановку вопроса, какой реализм выше с нашей точки зрения (*С места:* Это есть в тезисах). Не откажитесь назвать (*С места:* У меня нет тезисов, не буду доказывать, это факт, который подтверждается самим диссертантом. Там говорится и о XIX веке, о связи с Гоголем). Но в какой связи? И вот получается вещь удивительная, что классический реализм ничего общего не имеет с критическим реализмом XIX века, он говорит о другой концепции мировосприятия и другом каноне классики, к которой классицизм великих классиков русского реализма и западного не имеет ни малейшего отношения.

Было еще замечание, как же Рабле завершает прошлое, а на самом деле Ренессанс — приобретение нового качества. Ничего подобного не имел в виду диссертант. Конечно, Рабле завершал прошлое так же, как Данте завершал средневековье, и открывал новое качество, качество новое он приносит, это сказано подробно диссертантом. Я в краткой речи говорил о категории времени и социальном развитии, об этом достаточно говорилось.

Вот то немногое, что могу сказать. Те замечания, которые здесь слышали, по существу правильные, и если бы они были сказаны не применительно к данной диссертации, я бы с радостью под ними подписался.

Тов. Нусинов И. М.:

Я очень приветствую готовность вашу идти на большие жертвы и сидеть до 12 часов ночи во имя объективной науки и во имя вопросов

совести. Здесь было сказано: «обрабатывать» членов Ученого совета. Получается, что до сегодняшнего заседания, вкупе с другими оппонентами, обходил или объезжал членов совета и убеждал, чтобы они голосовали за то, чтобы дать докторскую степень. Заявляю, что с членами совета ни с кем не говорил и с другими оппонентами до сих пор не встречался.

Теперь дальше. Прежде всего, я имею право быть убежденным в том, что данная диссертация заслуживает, чтобы т. Бахтину была присуждена докторская степень. Я вернусь к некоторым замечаниям, сделанным здесь.

Замечание профессору Пиксанову. Профессор Пиксанов шел сюда с намерением присудить за эту работу т. Бахтину кандидатскую степень. В чем заключались возражения против работы тов. Бахтина? Возражения о том, крупный ли ученый тов. Бахтин или нет, — мы такого возражения не слышали. Возражения были против его методологии, против его миросозерцания, против партийности или непартийности его работы. Я эти требования предъявляю не только к кандидатской работе, но и тогда, когда студент сдает мне курсовую работу. С точки зрения этих позиций, ничего не изменилось, и т. Пиксанову нужно было прийти подготовленным по этим вопросам.

Ссылка на Горького, что Горький заявил: «Без оглядки на народ нет классического реализма», — совершенно правильна и сделана сегодня диссертантом. Вся эта диссертация построена с оглядкой на народ. Это народное творчество, эта борьба с феодализмом и церковью в течение десятилетий и подготовили Рабле. Без этого Рабле был бы чудом. Но это не просто механический результат, — это новое качество. Поэтому над всем средневековьем высится фигура Рабле и не только по отношению к тому, что ему предшествовало, но и по отношению ко всему французскому Ренессансу. В этом его первое качество. (...)

Классовая борьба. Классовая борьба для той эпохи, а по мнению Маркса и Энгельса, даже и для XVIII в. не заключается в том, что 10 классов борются друг против друга, а заключается в общей борьбе того, что называли третьим сословием, против феодализма. Эти два мира тут противопоставлены достаточно резко, и в этом заключается сущность в раскрытии классовой борьбы.

Бывает так, что в некоторых диссертациях и докладах без конца говорят «классовая борьба», «марксизм», а классовой борьбы и марксизма нет. А в иной работе ни слова не говорится о классовой борьбе и марксизме, а все содержание этой работы говорит о классовой борьбе и марксизме.

И еще здесь было одно требование жанровое. К работе тов. Бахтина были предъявлены требования зачетного порядка. Студент на зачете

все это должен знать и сказать. А здесь речь идет не о зачете, а о научной диссертации, и диссертант на них не останавливается.

У меня есть возражения против диссертации, и я говорил о них. Но они не заставляют взять под сомнение основной вопрос. Передо мной такой труд, который не может сравниться с другими трудами, за которые мы присуждали докторскую степень здесь, в этом зале.

Я не отказываюсь от своего предложения присудить тов. Бахтину за его работу докторское звание.

Тов. Бродский:

Я прошу членов Ученого совета не придавать моему выражению «обработка» того специфического значения, которое придали ему некоторые члены Ученого совета.

Исаак Маркович, у Ленина есть выражение: «диалектическая обработка истории», — и Ленин не привносил ничего одиозного в это выражение. Я утверждаю, что не рассматривал членов Ученого совета как людей, которые занимаются фактической обработкой мнения.

Тов. Кирпотин:

Разрешите в порядке прений несколько слов сказать.

Наш диспут принял очень интересный и глубокий характер, и это хорошо. Обсуждаем не только вопрос о том, присуждать ли М. М. Бахтину кандидатскую или докторскую степень, мы обсуждаем также ряд вопросов по существу.

Эрудиция диссертанта, творческий характер его научной деятельности не вызывает у нас сомнений, но спор разгорелся, и спор этот имеет большое значение.

Я диссертацию не читал, но тем не менее то, что здесь говорилось, и то, что говорилось во вступительном слове Михаила Михайловича и в прениях, мне кажется, является очень важным и позволяет уже говорить.

Один из тезисов диссертации гласит следующее: что если бы Рабле выступал бы только как гуманист, как человек эпохи Возрождения, то книга, написанная им, явилась бы посредственной и рядовой книгой. Мало того, — что те места, те главы в книге, где Рабле выступает как человек эпохи Возрождения, эти главы очень ординарны и неглубоки, а там Рабле становится таким великим, когда он в своей книге воскрешает или воспроизводит то, чем жило средневековье, при этом неофициальное средневековье, а жил народ в средние века. И тут начинается у меня ряд возражений.

Мне кажется очень искусственным это разделение средневековья на официальную жизнь церкви и феодальной верхушки и на жизнь

народа, в том смысле, что там идеология, которая относится только к фасаду, а если проникнуть за этот фасад, разбить его пинком ноги, приподнявши сутану, то мы откроем нечто совсем иное. Мне кажется, разделение это слишком механистическое. Прежде всего, если проникнуть за этот фасад, мы вовсе не найдем вечного праздника, вечного карнавала, мне кажется, мы найдем другое: вечный, беспросветный, очень низкий по своей технике и по производительности, мученически тяжелый труд. Эти замки, эти соборы как были построены? Они были построены людьми, которые работали, и кости этих людей лежат в основе этих соборов. Чума приходила и выкашивала целые города, деревни, целые страны. Войны были тяжелые. И это настолько угнетало людей, народные массы, которые тут представлены как источник бесконечного веселья, что они часто не только не имели возможности веселиться и критиковать этот строй, но часто выступали и как сила, поддерживающая этот феодальный, религиозный строй. Тут нет ничего парадоксального, это вытекает из установок марксизма. (...)

Что же — религиозные изуверские веяния не охватывали мужчин и женщин из простого народа, разве в крестовых походах не участвовали сами народные массы? Да, в них присутствовали народные массы, и тут мы подходим к употреблению и слова «народ». Слово «народ» — великое слово, и иногда оно произносится так, что открывает все ключи. Но есть народ и народ. Когда Щедрин написал историю города Глупова, его обвинили в том, что он клевещет на народ. Он отвечал, что это неверно. Тот конкретный исторический народ, который поддерживал самодержавие, участвовал также и в глумлении над передовыми людьми общества, которые приходили его освобождать. Этот народ вызывает у меня критику, а тот народ, который является источником демократических идей и прогрессивного движения вперед, — этот народ не может не вызвать моего преклонения.

Ленин в 1905 г. говорил, что есть народ передовой, революционный, которому можно вверить диктатуру пролетариата, а есть народ мещански-ограниченный, который по целому ряду причин, забитый, запуганный или оглупленный, веками поддерживал суеверия, поддерживал самое мрачное мракобесие, суеверие, которое было направлено против него самого. И это надо было уметь различать не для того, чтобы унизить народные массы, а для того, чтобы сделать весь народ истинным народом. А то, что здесь говорилось товарищем Бахтиным, есть сильное приукрашивание этой скудной и бедной жизни.

Средневековье не было сплошным карнавалом, как здесь об этом говорили.

Во-вторых, как народ ведет вперед историю и что является тут звеном для того, чтобы народ вел историю вперед? Звеном является сознательность, выработанная передовыми людьми — интеллигенцией эпохи. Эта интеллигенция, на основе исследований положения народной жизни приходит к темным народным массам и просвещает их. Тогда народ становится истинным народом. Мне кажется, что то, что говорилось здесь диссертантом, и то, что в развитие этих мыслей прозвучало на собрании, является умалением значения сознательности, идеологии, в частности, идеологии Возрождения.

Я не специалист в области французской литературы. Моя область — русская литература, но, как я себе представляю, мне кажется, что Рабле смог найти и открыть в народе веселую, свободомыслящую струю потому, что он шел к народу как идеолог Возрождения. И главное состоит не в том, что снизу его подтолкнули, а в том, что он сам мыслитель, который выработал определенное отношение к войне ...

...и он, этот мыслитель, который выработал определенное отношение к суевериям церкви и религии, подошел к народной жизни, смог понять... (*С места:* Так и говорилось). Тут говорилось не так. Я говорю все-таки не о диссертации, я говорю о том, что я здесь слышал, а тут говорилось, что как гуманист, как идеолог Возрождения, он — ординарная фигура, а становится замечательной фигурой тогда, когда он передает ту стихийную жизнь, которая протекает ниже поясницы, и это сделало его книгу великим шедевром. А из такой оценки происходит недооценка идеологии Возрождения и происходит грубейшая идеализация средневековья.

Мне кажется, в том, что я говорю, — это очень серьезный упрек. Но тут ничего обидного в том смысле, что я не собираюсь ни в коем случае умалять значение эрудиции и талантов диссертанта. Я это признаю. Я — специалист по русской литературе, знаю его книгу о Достоевском, но с точки зрения столкновения точек зрения тут есть расхождение. Идет докторский диспут, мы обязаны высказать свое мнение, свои расхождения, а расхождения затрагивают очень большой серьезный вопрос.

Вопрос о том, что такое народ. Народ может быть пустым словом, а может быть и великим словом. Все великое уважение к народу заставляет не преклоняться перед темнотой, перед предрассудками, перед представлениями, что народная жизнь — это только чисто физиологическая, карнавальная жизнь, а нужно заставить поднять народ до вершин сознательности, до которых достигает эпоха. Когда речь идет о Рабле, доказано, что это не случайное явление, его корни — в народе. Но раскрыть то, что представляет собой народ его времени, Рабле мог

потому, что он был идеологом, сознательным человеком эпохи Возрождения, представителем передового светского миросозерцания.

Я не смог сказать против книги, но смог выступить на основе того, что здесь говорилось. Тут много было сказано такого, что положение дела уяснило.

Тов. Залесский:

Я не специалист и принадлежу просто к советской интеллигенции. Пришел на основе знания моего о том, что работа интересна, хотел услышать, как она будет дискутироваться, и должен обратить внимание на некоторые явления.

Первое, это то, что работа вызвала весьма оживленный диспут. Это, конечно, уже показывает, что работа эта представляет собой выдающееся явление.

А второе, мне кажется, менее отрадное впечатление получается от тех выступлений, которые имели место. Слушая внимательно прения, я вывел заключение, что те, кто хорошо ознакомился с работой, высказывались положительно, а те, кто высказывался отрицательно, все признавались откровенно, что работу не читали, за исключением первого неофициального оппонента, выступление которого было достаточно хорошо охарактеризовано одним из выступавших. Выступление чрезвычайно странное, исходило совершенно из других позиций. Совершенно правильно здесь отмечалось, что предъявлялись какие-то требования к диссертанту, на которые он будто бы не ответил в своей диссертации.

Мне кажется, что первое выступление с известных точек зрения, с точки зрения требования от каждого выступающего понимания того, о чем он говорит, его надо отвести.

(*Тов. Кирпотин:* Это право Ученого совета. Первый выступавший товарищ — это не прохожий, это кандидат наук в области западной литературы.)

Из его выступления этого нельзя было понять. Все остальные сами признали, что они работу не читали, поэтому получается не совсем хорошо.

Проф. Смирнов:

Я хочу сказать два слова справочно-разъяснительного характера.

Я приветствую в сегодняшней дискуссии заявление о том, что Рабле тем и велик, что он писал во имя Ренессанса и просвещенческих идей, а там, где он начинает действовать риторически, исторически, красноречиво, там, где, как говорит тов. Бахтин, Рабле становится

гуманистическим и ригористическим, — он делается выдающимся, но рядовым писателем.

Другие это же самое доказали другими средствами не менее хорошо, чем он. Если мы возьмем другие сочинения Рабле, они в своей форме оказываются довольно заурядными, а в этой форме он становится великим как художник по своим гуманистическим устремлениям.

Второе — по поводу фасада. Это выражение неудачное. Оно сорвалось с моего языка. Я имею в виду верхние и нижние пласты, а не фасад самой жизни средневековья. У всех речь шла об идеологии и художественном выражении.

Тов. *Горнунг*:

Я не собирался выступать на дискуссии, и только острота поставленных здесь вопросов вынуждает меня к этому выступлению. Я хочу начать с характера диспута и с указания на глубину проблем, которые затронуты. Это — факт, независимо от того, какое решение будет принято Ученым советом или как будет поставлен вопрос: о присуждении т. Бахтину кандидатской или докторской степени. Все это является лучшей рекомендацией обсуждающейся работы.

Конечно, никакая ученическая, никакая компилятивная работа, будь она совершенно безупречна в следовании элементарным требованиям нашей методологии, с цитатами из соответствующих мест, никогда не поднимет такого обсуждения, которое развернулось сейчас. И так как я тоже диссертацию не читал целиком, хотя некоторую часть читал и знаком с тезисами Бахтина, я здесь коснусь только одного из тех вопросов, которые затрагивались в прениях. Мысль о двух средневековьях — мысль, высказанная диссертантом, поддержанная, если не ошибаюсь, всеми официальными оппонентами, подверглась очень резким нападкам со стороны некоторых неофициальных оппонентов. Я не скажу, что эта мысль является абсолютно новой и что до М. М. Бахтина ни в нашей, ни в западной науке никто ее не высказывал, но, высказанная вновь с большой силой и подкрепленная большим количеством материалов при безукоризненном овладении источниками, эта мысль представляется мне одним из самых ценных положений сегодняшней диссертации и ценной прежде всего с марксистской точки зрения.

Я не буду упоминать хорошо известные всем присутствующим слова Маркса о единстве культурного развития, проходящего через разные общественно-экономические формации, это одно из кардинальных положений марксистско-ленинской философии истории, а, следовательно, и марксистско-ленинского литературоведения. Принимая,

что поступательный ход развития общества складывается из последовательной смены одной общественно-экономической формации другой, историк-марксист никогда не утверждал каких-либо коренных культурных кризисов, создающих полный разрыв традиций между отдельными мирами, как это делает сейчас почти вся мировая буржуазная историческая наука, начиная с концепций типа Эдуарда Мейера и кончая опошлением и вульгаризацией его, чуждой нам, но более или менее научно обоснованной пресловутой «философии истории» у пресловутого Шпенглера. Но если мы стоим на позициях Маркса и других основоположников марксизма о единой линии культурного развития, развития диалектического, то мы должны принимать всегда некоторую подспудную струю, которая, несмотря на засилие идеологии господствующих классов, продолжает существовать.

Вот почему я согласен с тем, что Валерий Яковлевич высказал очень, мне кажется, правильное положение, и, разделяя его положение, касающееся Рабле, к которому присоединился т. Смирнов, которое, как кажется, разделяет сам диссертант, я не вижу ничего порочного, кроме неточностей некоторых словесных форм, даже в теории фасада и совершающегося за этим фасадом культурного развития. Развитие народной жизни, несмотря на смену социальных укладов и способов производства, имеет всегда единство, единство от первобытного до исторического времени, до нашего времени. И в средние века это продолжение народных культурных традиций никогда не умирало. И совершенно прав М. М. Бахтин, когда он через средневековье ведет тот раблеистский гуманизм и реализм, восходящий к некоторым античным истокам.

Совершенно правильно, что, действительно, надо не иметь никакого представления ни об одной стороне античной культуры и средневековья, чтобы понять эти утверждения диссертанта как какой-то веселый сплошной карнавал, который непрерывно длился за этими монастырским и феодально-замковым фасадом в средние века.

Надо совершенно не иметь представления о том, что такое были римские сатурналии и другие культы массового характера, вроде эллинских мистерий, чтобы воспринимать это как нечто веселое, как комедию и буффонаду, которые, правда, были в античном мире (и в Греции, и в Риме) и о которых нам дают представление некоторые стороны творчества Аристофана.

Но не о буффонаде, не о веселом развлечении думал автор, когда он говорил об этой традиции Рабле, уходящей в далекую древность, не только в античный рабовладельческий мир, но и дальше, в магические и другие культы.

Мне представляется, насколько я могу судить не только по сегодняшнему выступлению автора и по его тезисам, но и по ознакомлению с некоторыми частями его диссертации, что работа тов. Бахтина вносит большой вклад в изучение Рабле с иных позиций, чем те, которые господствуют в западном литературоведении, у Абеля Лефрана или в специальном журнале, посвященном Рабле (Revue du XVI[e] siècle). Я нахожу в докладе общие исторические и литературоведческие положения очень большой методологической ценности. Наряду с этим не отрицаю, что в работе много спорных положений, много спорных положений изложено и в тезисах, и они заслуживают строгой критики. Я заявляю, что с целым рядом положений общего характера, высказанных В. Я. Кирпотиным в его выступлении, я согласен. Но, может быть, некоторые положения автора кажутся нам спорными из-за несколько необычной и очень оригинальной, а потому не всегда удачной терминологии, которой пользуется т. Бахтин. И когда здесь целый ряд товарищей говорил о гуманизме и о том, что Рабле сохранил свою действенную силу даже для наших дней не вопреки гуманизму, а потому, что он был гуманистом, то в некоторых выступлениях происходит эквивокация самого термина «гуманизм». Когда мы говорим о гуманизме Горького или Анри Барбюса, о гуманизме нашей советской литературы, литературы социалистического реализма, мы это понимание гуманизма не ассоциируем с гуманизмом эпохи Возрождения. Термин «гуманизм» имеет для нас — историков — свое специфическое и очень ограниченное значение.

| Я не могу здесь останавливаться на этом вопросе, но я всегда разделял ту точку зрения, что гуманизм XV–XVI вв. в известной мере враждебен и даже противоположен отдельным народным истокам Возрождения...

Тов. Бахтин М. М.

Мое заключительное слово мне хотелось бы начать и закончить глубокой благодарностью своим оппонентам и официальным и неофициальным.

Алексей Карпович назвал меня одержимым, я с этим согласен. Я одержимый новатор, может быть, очень маленький и скромный, но одержимый новатор. Одержимых новаторов очень редко понимают и очень редко они встречают настоящую, серьезную принципиальную критику, в большинстве случаев отделываются от них равнодушием. Я как раз в этом отношении оказался в исключительно счастливом положении. Я сидел и радовался, когда говорили мои официальные оппоненты — у них я встретил очень глубокое понимание, чрезвычайно

благожелательное понимание, а я себе даю полный отчет в том, что моя работа может оттолкнуть, отпугнуть необычайностью и самой концепции и прочим. Я в своем вступительном слове подчеркнул, что многое может показаться парадоксальным. Еще очень давно, когда работа была только что кончена, я говорил с Алексеем Карповичем, чтобы составить вводное слово. Шесть лет тому назад мы пришли к выводу, что моя концепция, собственно говоря, может быть убедительна только на 600–700 страницах, а данная в краткой форме она будет звучать парадоксально и никого не сможет убедить и никому ничего не может дать. И выразить свою концепцию в | меньшем количестве страниц, причем очень сжато, я не мог. Концепция представляется и неправильной и странной, и понадобилось очень много материалов для того, чтобы сделать ее правдоподобной, чтобы убедить меня самого.

Я не подошел с готовой концепцией, я искал и продолжаю искать и убедился и продолжаю убеждаться, что это так. В оценке оппонентов встретил глубокое понимание.

Со стороны своих неофициальных оппонентов я встретил интерес, принципиальные возражения, и это меня тоже глубоко обрадовало, и меньше всего могу претендовать ⟨sic!⟩ на неофициальных оппонентов за то, что они выступили с критическими возражениями, тем не менее они меня очень радуют.

Я сказал, что моя главная задача — обратить внимание на этот новый мир, как я называю, на новую сферу исследования, раздразнить, показать — есть она.

| И то, что в начале, естественно, будут сомнения, вопросы, — этим я меньше всего смущаюсь. Всякие сомнения и возражения они меня только радуют и приятны. Хуже всего было бы то, чего я боялся, к счастью, моя боязнь не оправдалась, — это желание равнодушно отмахнуться.

Я сейчас очень утомлен и мне трудно будет удовлетворить всех своими ответами. Поэтому я заранее выражаю глубокую благодарность и прошу извинить меня, если я никого как следует не удовлетворю своими ответами.

Прежде всего отвечу А.⟨лександру⟩ А.⟨лександровичу⟩ о том, что народно-праздничная гротескная система ⟨жива⟩, — в целом, но не ⟨во⟩ всех частях⟨,⟩ рядом с живым есть омертвевшее и превращается в развлекательный придаток. Это возражение А. А. я считаю очень существенным, очень важным и совершенно верным. Я с ним согласен. Я должен был тщательно взвесить степень живости из тех традиционных элементов, которые входят в систему Рабле. Я это не всегда делал

и возможно, что в тех эпизодах, на которые указывал А. А., я допустил ошибку и переоценил живость того, что было мертвой традицией, которая превратилась в развлекательный момент произведения.

Меня все же смущает вопрос о вертеле. Вертел в сознании Рабле был связан с карнавалом. Вертел проходит через весь его роман. Это же имеется и в эпизоде сожжения рыцарей на костре, на котором потом жарят дичь, и здесь подчеркнут вертел, вертел есть и когда сдвигают триумфальные столбы, — в числе прочих карнавальных атрибутов возд|вигается вертел. В этом эпизоде, может быть, не в такой степени, как это показано в моей книге, все-таки было живо карнавальное сознание образа. Этот образ был жив в карнавале.

Повторяю, — эти возражения я целиком принимаю и готов признать их правоту.

Замечание А. А. о Диогеновой бочке. Мне надо было бы дать несколько строчек, которые раскрыли бы и другое значение. Я имел в виду, что здесь имеется не только апология смеха, но и, прежде всего, боевой смех. Это было недостаточно отмечено.

Третье касается «Скупого рыцаря». Здесь, конечно, может быть и не следовало упоминать о «Скупом рыцаре» или, если я о нем заговорил, следовало бы это развить подробнее. Так⟨,⟩ как это дано у меня⟨,⟩ вызывает справедливые возражения. Это вызвало возражения и А. А. и Исаака Марковича.

| Но мысль моя⟨,⟩ и все же за свою мысль я стою. И все-таки мой подход раскрывает не совсем гладко, может быть, но какой-то новый оттенок, новую грань в образе «Скупого Рыцаря». Это образ увековеченной старости, старости во всех аспектах, которая цепляется за жизнь, которая ненавидит молодость и, прежде всего, сына. И глубоко убежден, что это очень важный оттенок. Ведь если мы возьмем тему скупости в мировой литературе, мы заметим, что она всюду сочетается со старостью. Возьмем образ скупца, он всегда старик и всегда враждебен молодежи. Так было и в римской комедии, в комедии дель'арте. Не случайно, что скупец всегда до настоящих дней старик и всегда показан в столкновении с молодостью. Это момент очень существенный и не случайно в какой-то степени он позволяет развивать вообще проблему отношений отца с сыном, матери с дочерью. Это одна из основных проблем литературы. Величайшие дожившие памятники мировой литературы посвящены этой проблеме. И лучшие образцы античной трагедии трактуют эту проблему. Эту проблему встретим всюду. И, конечно, очень важный в этой проблеме оттенок может быть раскрыт на фоне изучения такой традиции. Здесь дело не в случайном отношении, здесь раскрыт очень важный существенный момент, который нужно

понять, понять принципиально враждебное отношение отца к сыну и сына к отцу. Это материал интересный и важный, это момент очень интересный исторически. Но, повторяю, я не придаю такого значения этому моменту в области «Скупого рыцаря», это только нюанс, его надо вскрыть. Он очень интересен и очень важен, он позволил | сделать далеко идущие выводы, но, конечно, надо было сделать подробно и обоснованно, чего я сделать не мог. Поясню аналогию. Золото является замещением престола, здесь дело идет о наследнике престола: «Я царствую. Какой великолепный блеск...». Этот момент традиционный надо вскрыть. Он что-то покажет, что-то пояснит.

Александр Александрович справедливо оспаривает, что смех, начиная с XVIII века в целом ряде явлений имел универсальное значение. Я указывал, что, безусловно, традиция продолжается, но она, конечно, ослабела и более характерным для всего последующего развития смеха в официальной большой литературе является раскол смеха, с одной стороны, на чисто узкую сатиру, а с другой, на развлекательную...

| Это характерно. Такие же явления, как, например убогий, — где смех снова становится амбивалентным, где он уничтожает. Этот смех становится исключением, а не правилом. Его надо искать. В таких случаях можно сделать целый ряд исторических заключений о значении этого смеха. В частности, это касается значения двух традиций смеха у Гоголя. Я позволил себе недостаточно четкие формулировки в своей работе, но я имел в виду следующее: — гуманистический смех был родственен готическому смеху, смеху сатурналий, смеху карнавала. Он был. Но линия этой традиции идет по книжному смеху Эразма Роттердама. Это воспроизведение искусственное, кабинетное воспроизведение античного смеха. Я это не преувеличиваю, по Рабле это смех гуманистический. Он был вспрыснут живой водой площадного смеха, поэтому он не стал кабинетным, не стал ученым смехом в новом гуманистическом смысле этого смеха.

Я считаю, что в смехе Рабле гуманистическая традиция и традиция готическая сливаются органически именно потому, что в сущности корень и того и другого родственны, они вышли из тех же народных потоков. Относительно замечания о Жане и Панурге. Здесь очень нечеткая формулировка. Я не имел в виду их противопоставлять и разрывать, я имел в виду отметить только один оттенок, но словесная формулировка оказалась нечеткой. Я ее исправлю. Я благодарен за это указание.

Относительно возражений Исаака Марковича. Первое заме|чание о том, что я в своей работе не уделил достаточного внимания непосредственно литературной среде и очень мало говорил о ближайших предшественниках и современниках, что я не дал Рабле в атмосфере

французского Ренессанса. Это верно. Я не сделал этого потому, что в этой области сделано очень много и я выступил бы здесь, как компилятор. Для чего это нужно, если это всем доступно. Правда, это, может быть, снизило полноценность моей книги, потому что студенты и не только студенты ждут от монографии Рабле полноты, а этой полноты не получается. Если я буду печатать книгу, я безусловно вашему совету последую, а также и совету Алексея* Карповича, — я дополню свою книгу этим материалом, хотя я ничего нового дать не смогу, а дам солидную компиляцию этих вопросов, уже разработанных.

Здесь говорили также и о том, что мало внимания уделено борьбе со схоластикой. Это верно, но верно не потому, что я не придаю этому значения. Я придаю этому значение, но этот вопрос настолько хорошо известен, что повторять его значит ломиться в открытую дверь.

| Когда мы говорим о Рабле человеку, который кроме имени Рабле ничего не знает, который сдавал экзамен в педагогический институт, он как раз скажет это, но больше этого ничего не скажет.

Опять для полноты монографии эти моменты, может быть, и следовало бы внести, я их упоминаю, но из-за того, что мало сказано, как утверждает Исаак Маркович, не следует, что не придаю этому значения. Я придаю этому громадное значение.

Относительно гоголевского смеха — неверно, что первоисточником гоголевского смеха является готика, смех Гоголя питался самой украинской действительностью, а не этими, занесенными с Запада, литературными влияниями. Я не утверждаю, что гоголевский смех весь сводится именно к готическим традициям. Я совершенно согласен, что гоголевский смех определяется всей украинской действительностью, но я считаю, что в этой украинской действительности, в состав ее элементов очень важных входили латинские образцы и готические традиции. В то время, как другие элементы украинские хорошо изучены, этот момент совершенно не освещен. Кроме совершенно случайных, разрозненных указаний по этому поводу ничего нет. Но эти готические традиции, этот основной элемент украинской действительности определили Гоголя. Разве можно вычеркнуть из украинской действительности Киевскую духовную академию, бурсу, всю эту латинскую школьную муд|рость? Не следует недооценивать удельного веса этого элемента. Я же на нем заострил свое внимание только потому, что этот момент вовсе не понят и не изучен, поэтому на нем остановился.

Также я не считаю, что это является чем-то занесенным с Запада. Нет. Я бы вообще в применении к тем векам, когда слагалась эта

* В машинописи: «Александра». — *Прим. комм.*

традиция, здесь вообще методологически надо очень строго различать, я бы так сказал, что на киевских горах эта готическая традиция была также у себя дома, как на холме святой Женевьевы, в любом другом городе Германии и Франции. Почему она там была чем-то чужим, чужеродным? Она вошла, как составной элемент, в украинскую песню. Следовательно, и здесь я не считаю, что дело идет о каких-то чуждых влияниях случайного характера. И очень важная сторона, которая поможет нам, наконец, проследить эту традицию на украинской почве, на русской почве.

Может быть, меня здесь будут обвинять в страшной ереси, но смею утверждать, что нахожу готическую традицию и, смею доказать, это есть и у Белинского, и у Чернышевского, и у Добролюбова(,) и в их классицизме в какой-то мере. Я не вижу в этом ничего снижающего, напротив. В чем дело? Суть всякой мысли, а тем более революционной мысли(,) не в ее изоляции, не в отрыве от остального мира, а в ее органической глубокой связи со всем передовым, что есть в мире. В чем же дело?

| Следовательно, это возражение Исаака Марковича я не принимаю, хотя я и должен сказать, что, очевидно, я не четко выразился, поэтому Исаак Маркович мог подумать, что я свожу гоголевский смех к готической традиции, между тем, как я ее выделяю как новую.

Я согласен с Алексеем Карповичем(,) и сегодняшние прения меня убедили в том, что нужна не только IX, но и X глава книги. Это сделает книгу более полноценной. Если бы я сделал это раньше, это, может быть, лишило бы книгу того стиля, который я хотел ей придать, но зато многих возражений, которые я здесь слышал, я не услышал бы.

Вероятно, я своими ответами не удовлетворил всех официальных оппонентов.

Теперь я перехожу к ответу неофициальным оппонентам. В порядке удобства возражений и удобства моих ответов, я позволю себе прежде всего основаться на возражении Николая Кирияковича.

Я в своем вступительном слове предупредил о том, что моя работа должна вызвать известное недоумение и показаться парадоксальной. Я предупредил также и о том, что если бы я лет 8–9 тому назад, когда я сам этот материал не проработал, мне дали бы тезисы, которые я представил, я говорил бы и выступал бы также, как Николай Кирияковичъ, так как тезисы, вероятно(,) не дают представления о моей работе. Мне трудно самому об этом судить | потому, что я долго вожусь с этим материалом, и мне представляется убедительным то, что другому представляется странным. Николая Кирияковича должна была смутить моя концепция, но его возражение, что Рабле должен быть опрокинут на-

зад, я ⟨не⟩ принимаю. Разве мы, устанавливая корни какого-нибудь исторического события, какой-нибудь традиции, — разве мы отбрасываем явление назад? Ни одно явление не было свалено, когда мы вскрываем фольклорные корни произведения. Разве мы отбрасываем его назад?

Вся моя работа свелась к тому, что я вскрываю корни формы творчества Рабле и его раблезиады. Я показываю Рабле в истории реализма. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что в историю реализма я внес новую страницу. Во французской и русской литературе не было термина ⟨«⟩готический реализм⟨»⟩. Никто не укажет, где, кто и когда писал о готическом реализме. Я историю реализма обогатил, и дело не в термине. Нельзя меня обвинить в том, что я не дал историю реализма. Это не пересказ той истории, которая нам хорошо известна.

| ...и которая должна дальше идти. Это есть внесение чего-то нового. Почему вся история реализма нашего упирается в Ренессанс? Это глухая стена и здесь рождается реализм. (*С места*: Термин ⟨«⟩готический реализм⟨»⟩ существует и в применении к современной литературе. Этим словом — «готический роман» — назван роман Достоевского. Он очень низкого происхождения). Очень плохого происхождения то, что касается готического романа второй половины XVIII века. Достоевский имел в виду... (*С места*: Имейте в виду, что это перенесение столь типичного средневековья в современную художественную литературу... Тем же термином названы романы Бальзака...). Эта точка зрения абсолютно неверная, что моя книга посвящена этому.

Если я смею претендовать, что хоть строчку в историю реализма вписал, потому что до сих пор вся история реализма кончалась у Возрождения плохо понятого, и дальше этого не шли. И вообще задачей моей было значительно расширить кругозор нашего советского литературоведения, не говорю о европейском литературоведении, которое до предела сузило свой кругозор. Но надо нам расширять. Нам суживать, нам идти на поводу у западных литературоведов нельзя никак и нет никаких оснований. И вот поэтому я, действительно, показываю Рабле в истории реализма. Я не прослеживаю это дальше. Моя задача кончается на этом. В тех главах книги, где я говорю о последующем влиянии Рабле и т. д., | имеются указания, которые могут быть развиты, но это не входило в мою задачу, но вся готика есть история реализма. Я бы согласился с тем, что это не есть книга о Рабле, а книга об истории реализма, книга об истории доренессансного реализма. Разве это не нужно осветить? Это назревшая, крайне актуальная задача. Вы неправильно поняли⟨,⟩ и это меня не удивляет, поскольку имели дело только с тезисами, которые вообще неудачно составлены (*С места*: По вашей речи). Моя речь неудачна. Я в большом затруднении, когда

нужно в 20 минут изложить то, над чем я трудился десять лет. Может быть, другой сделал бы и лучше и убедительнее, но мне не хотелось упрощать свою мысль и обойтись в⟨о⟩ вступительном слове общеизвестными истинами. Я сам виноват, что вы недопоняли очень многого, да и не могли. Тезисы я считаю неудачным отражением своей книги и вступительное слово было не совсем понятным, заключительное слово также, потому что я устал и мысль работает плохо.

| Поэтому, конечно, я меньше всего прошу судить меня за это слово и те неудачные формулировки, которые у меня имеются. Я вовсе не имею в виду, что средневековый смех — веселый, беззаботный и радостный смех. Он был одним из могущественных средств орудия борьбы. Народ боролся и смехом, боролся и прямым оружием, — кулаками, палками. И народ на площади, который красной нитью проходит через всю мою книгу, — это народ не только смеющийся, — это тот самый народ, который поднимает восстания. И одно с другим тесно связано, и одно без другого невозможно. Это смех площадной, народный смех, ничего общего не имеющий с развлекательным. Это смех иного типа, этот смех умерщвляет, и здесь смерть всегда фигурирует. Я даю подробнейший анализ изображения попов и скрытого смысла боев в литературе. Кого бьют. Что карнавальные побои направлены на то, что бьют короля, — это основная мысль всего произведения. Следовательно, не веселый смех, который уводит от борьбы, а смех, который связан с борьбой, потому что адресатом смеха является этот самый мир, который должен уйти и дать место новому другому большей радости смеху. Это основной пафос: — радость смены и борьба со всем, что хочет увековечиться, что хочет объявить себя вечным, не хочет уйти. Вот, что говорит этот смех. Он глубоко революционен по самой своей природе.

Я смех не делаю субстанцией, — античный | смех и смех готический — это исторические категории, но этот смех на площади почти юридически пользовался правами экстерриториальности. Это исторический факт. Это была народная площадь и с ней приходилось считаться. Это было, в известной степени, государство в государстве, — это правильно, это факт общеизвестный.

Смысл Рабле — в средних веках. Я этого нигде не утверждаю, почему именно Рабле. Потому, что Рабле говорит на нашем языке, — это новое сознание, — это наше сознание, и в то же время он позволяет раскрыть традиции, которые для нас темны и неясны. Я не только не отрываю Рабле от Ренессанса, но поэтому и важен его Ренессанс.

Николай Кириякович говорит, что я свожу Рабле к отрыжкам прошлого. Можно всякое прошлое назвать отрыжкой Рабле — это глубоко

революционные корни, почему их называть отрыжкой, тогда надо отрицать и историю литературы, и всякие исторические объяснения. | Раз какое-нибудь явление объяснимо исторически, следовательно⟨,⟩ это явление превратилось в отрыжку прошлого. Если писатель имел предшественников, если что-то продолжает, если не изолировался, не огораживался китайской стеной от всего мира, то он — отрыжка прошлого. Это неверно. Это глубоко органически враждебно основам нашего мировоззрения. Ни в отношении времен, ни в отношении стран никаких китайских стен нет... (*С места*: Есть прошлое глубокое, есть прошлое мелкое. Различать надо.) Если мы народное средневековое прошлое назовем мелким... (*С места*: Народ революционные дела делал). Но народ не всегда мог. Да разве можно отрывать дело от сознания, от слова, от мысли? Да разве революционные дела возможны в отрыве от слова? Дело в том, что сознание революционизировать нужно. А что революционизирует сознание средневекового человека, как не средневековый смех? Я, Н⟨иколай Кириякович⟩, ни в коей степени не в претензии на ваши возражения, потому что тезисы мои неудачны, вы вправе не понять меня.

Но особая роль смеха для средневекового и для античного человека. Серьезность для античного человека не классическая серьезность, то была особая категория. Что такое серьезное лицо? В серьезном лице есть или изготовка к нападению или защите. Серьезность или угрожает или кого-то боится, а когда я никого не боюсь и никому не угрожаю, тогда лицо становится несерьезным. Это очень характерно. И между тем веселость и смех помещались здесь же. Тут помещали смерть, задыхания предсмертные и здесь же смех. Это интересное и любопытное дело и характерное для средних веков недоверие | к серьезности и вера в силу смеха, потому что сила смеха не угрожает никому. Смех освобождает от страха⟨,⟩ и эта работа смеха по освобождению от страха — это необходимая предпосылка вообще ренессансного сознания. Для того, чтобы мне взглянуть на мир трезво, мне нужно перестать бояться. Смех сыграл серьезнейшую роль. Я пытаюсь вскрыть и показать, какое огромное значение имел смех, что он подготовлял.

Я в этих стенах делал доклад по теории романа и отмечал, какую огромную силу имел смех в античности, в создании первого критического сократовского сознания. Смех подготовлял умение, способность любую вещь грубо ощупать, действительно наизнанку вывернуть. Это фамильярное веселое отношение к вещам — это предпосылка к изучению, к разложению, к анализу. Пока у меня только один пиетет, продиктованный верой, я никогда мир и вещи не проанализирую, не осознаю. Это революционизирует человека. Эта революционизирующая

сила средневекового смеха — это главный герой (*С места*: Смех — великий революционер, — сказал Герцен). Это положение, которое в общей форме всем известно, но важно показать не декларируя, а показать на материале.

Даю структуру смеховых образов простейших. Я усматриваю здесь феноменальный образ веселого смеха...

| Вот здесь в материале интересно дано, — здесь лицо замещается задом, этим замечательным фоном, — первым фоном света. Я не могу принять замечания Николая Кирияковича, хотя это замечание, при ознакомлении с моими неудачно составленными тезисами, должно было возникнуть у вас.

Я различаю два реализма: классический реализм и готический реализм, но я нисколько не противопоставляю готический реализм реализму критическому. Я считаю, что Бальзак непонятен без Рабле. Вообще об оттенках я ничего не говорил.

Относительно карнавала. Я не имел в виду карнавал как что-то веселое. Вовсе нет. В каждом карнавальном образе присутствует смерть. Говоря вашим термином — это трагедия. Но только не трагедия является последним словом.

Когда я говорил о том, что «Бобок» и «Сон смешного* человека» ⟨—⟩ великолепная сатира, я имел в виду не готический реализм, а великую сатиру, очень мало изученную в литературе вообще. И меня поражает, как он мог воспроизвести эту малоизвестную форму во всех деталях, в ... сатире — это совсем другое.

Теперь я перехожу к возражениям тов. Теряевой. Я должен сказать, что меня эти возражения несколько удивили. Создалось такое впечатление, что тов. Теряева была бы довольна, если бы она нашла в моей книге все | то, что она хорошо выучила. Не найдя всего этого, она стала критиковать мою работу, ей она страшно не понравилась. Я старался в своей книге не писать ничего такого, что б было уже написано и сказано. Это мой принцип. Может быть⟨,⟩ это не удается установить на практике, но если что-то установлено и написано, зачем повторять. Охотников повторять известно очень много, и мне не хотелось принадлежать к их числу. Если вы не находите в моей книге азов, вы обвиняете меня в каких-то преступлениях, которые мне совершенно чужды.

Во-первых, вся книга посвящена истории реализма, и я в этой истории раскрыл что-то новое. В чем вы меня обвиняете. В том, что я там ничего не пишу о Чернышевском. | И вот Чернышевский, как

* В машинописи «Сон простого человека». — *Прим. комм.*

новатор, шел вперед, дальше. Если вы читали его диссертацию, вы вспомните противопоставление относительности понятий красоты, это противопоставление классического и гротескного канона. Перечтите диссертацию⟨,⟩ и тут один момент вам бы показался совсем странным.

Меня обвинили в том, что моя работа, написанная шесть лет назад, не отразила постановления, принятого в этом году. Она была написана и отдана, я ее не видел и не мог внести исправления. Но теперь по существу дела я должен сказать, что если бы мне сейчас предложили пересмотреть свою работу с точки зрения этого постановления, я бы пришел к убеждению, что пересматривать ничего нельзя, что моя работа глубоко принципиальна, что моя работа глубоко революционна, что моя работа идет вперед и дает что-то новое. Вся моя работа говорит об революционнейшем писателе — Рабле, а вы не нашли ничего революционного. А революционность Рабле показана мною достаточно широко, глубоко, гораздо более глубоко и принципиально, чем это до сих пор показывалось. Там достаточно об этом сказано, надо только уметь прочесть. Вы, может быть, хотели, чтобы через каждые три строки, через каждые три слова на четвертое я упоминал слово ⟨«⟩революционность⟨»⟩. Это слово в моей книге фигурирует очень часто и даже при формальном подходе это могло бы удовлетворить. Но если бы вся книга состояла из слов ⟨«⟩революционный⟨»⟩, ⟨«⟩революция⟨»⟩ и прочих производных, то она не стала бы от этого лучше. Я считаю мою книгу, действительно, революционной, она что-то ломает, пытается создать что-то новое, ломает в нужном, прогрессивном на|правлении. Я осмелюсь утверждать, что моя книга революционна. Я могу быть революционером, как ученый. В чем революционность, как ученого, поставившего себе определенную проблему — проблему изучения Рабле? В чем моя революционность? В том, что я эту проблему разрешил по-революционному.

Получилось такое впечатление, может быть, ошибочное, прошу простить меня, что было намерение — чем объясняется это желание, не знаю — во что бы то ни стало доказать, что белое — черное.

Хома Брут. Я даю классовый анализ этого образа, произведение в целом я не рассматриваю. Если бы рассматривал, никогда не позволил бы дать такое странное истолкование. Панночка задушила Хому Брута — это называется классовым истолкованием повести «Вий», так изло́жили с классовой точки зрения. Я касался этого образа попутно и, по-моему, правильно вскрыл его классовую природу.

И в конце меня обвинили в двух грехах. Рабле, который больше всего боролся именно с неясностью, с непонятным, с⟨о⟩ страшным, который именно это хотел вытравить, чтобы сделать мир доступным

пониманию и переделке: прежде всего поэтичность всякую разрушил и, во-вторых, оказывается, я в какую-то мистическую область ввожу читателя. Смех и мистика, смех и таинственность, разве это совместимые вещи?

Наконец последнее, остановлюсь на возражениях Валерия Яковлевича. Это возражения очень существенные, но принять их целиком не могу. Одно возражение нужно при|нять. У меня имеются, действительно, неудачные формулировки и, может быть, следовало бы, действительно, дать несколько дополнительных раздельчиков. Я считаю, что тот народ, в традициях которого создан Рабле, глубоко прогрессивен. Вот именно, что смех это вовсе не вечный карнавал. Да, карнавал бывал сравнительно редко — один раз в год. Я понимаю карнавал шире — это ярмарки годовые, которые бывали, площадь жила карнавальной жизнью. Но, конечно, дело не в этом, была у народа и другая жизнь. Меня интересовала эта жизнь, она глубоко прогрессивна и революционна, и этот карнавальный смех он очищал мир от страха. Я в своей книге целиком процитировал подлинник с подробным описанием карнавала Гете. Мне кажется, я там сумел показать глубоко прогрессивный, революционизирующий характер сознания карнавала, сознания единства, физического временного единства. Следовательно, я не согласен с этой частью возражений, но что мне здесь надо было дать разъяснения, с этим вопросом я совершенно согласен. Извините, что я не удовлетворил вас своим ответом, я несколько утомился и это сказывается.

Еще раз позвольте поблагодарить всех моих оппонентов за критику и благожелательное понимание.

Тов. Кирпотин:

Ученому совету остается еще разрешить процедурный вопрос. Разрешите для решения этого вопроса объявить закрытое заседание.

* * *

| *Тов. Кирпотин*:

Разрешите начать закрытое заседание Ученого совета. Присутствуют 10 человек, кворум есть. Разрешите предложить счетную комиссию в составе: тт. Гудзий, Михайловский, Пономарев. (*Состав счетной комиссии принимается*).

Тов. Пономарев:

Объявляю результаты голосования. Голосовали присуждение кандидата филологических наук тов. Бахтину М. М.

Роздано бюллетеней — 13.

Опущено в урну — 13.

Из них: за присуждение степени кандидата — 13, против — нет (*Аплодисменты).*

Голосовали за присуждение ученой степени доктора филологических наук тов. Бахтину М. М.

Роздано бюллетеней — 13.

Опущено в урну — 13.

Из них: за присуждение — 7, против — 6.

Тов. Кирпотин:

Таким образом, Ученый совет присуждает степень кандидата филологических наук тов. Бахтину М. М. и обращается в Министерство высшей школы с ходатайством о присуждении ему степени доктора филологических наук. На этом заседание Ученого совета считаю закрытым.

V. ВЫПИСКА ИЗ ПРОТОКОЛА заседания Ученого Совета Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР

от 15 ноября 1946 года.

Присутствуют: Члены Ученого совета: В. Ф. Шишмарев, В. Я. Кирпотин, Л. И. Пономарев, С. И. Соболевский, Л. И. Тимофеев, Н. К. Пиксанов, Н. Л. Бродский, И. Н. Розанов, Н. К. Гудзий, Б. В. Михайловский, И. М. Нусинов, А. К. Дживелегов, М. А. Цявловский.

Председатель — В. Ф. Шишмарев.

III. Защита диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук тов. БАХТИНЫМ, Михаилом Михайловичем на тему «Рабле в истории реализма».

Слушали:

1. Оглашенные ученым секретарем документы и биографические сведения о диссертанте.
2. Вступительное слово диссертанта.
3. Отзыв официального оппонента доктора филологических наук А. А. Смирнова.
4. Отзыв официального оппонента доктора филологических наук И. М. Нусинова.
5. Отзыв официального оппонента доктора искусствоведческих наук А. К. Дживелегова.
6. Выступления неофициальных оппонентов: чл.-корр. АН СССР Н. К. Пиксанова, докторов филологич. наук Н. Л. Бродского и В. Я. Кирпотина, кандидатов филологич. наук Б. В. Горнунга, Д. Е. Михальчи и М. П. Теряевой и т.т. Домбровской, Залесского и Финкельштейна.
7. Вторичные выступления официальных оппонентов А. А. Смирнова, И. М. Нусинова и А. К. Дживелегова.
8. Заключительное слово диссертанта.

Счетная комиссия избирается в составе: Л. И. Пономарева, Н. К. Гудзия и Б. В. Михайловского.

Постановили:

1. На основании закрытой баллотировки, давшей единогласные результаты (13 голосов), присвоить БАХТИНУ, Михаилу Михайловичу ученую степень кандидата филологических наук, за защиту им диссертации «Рабле в истории реализма».

2. Ввиду того, что всеми тремя официальными оппонентами, имеющими ученую степень доктора наук, поставлен вопрос о присуждении диссертанту ученой степени доктора филологических наук, поставить этот вопрос на отдельное голосование.

3. На основании закрытой баллотировки (давшей результат семь голосов «за» и шесть голосов «против») возбудить ходатайство перед Высшей Аттестационной Комиссией Министерства Высшего образования СССР о присвоении БАХТИНУ, Михаилу Михайловичу ученой степени доктора филологических наук за защиту диссертации «Рабле в истории реализма».

Председатель — В. Ф. Шишмарев.

Выписка верна: Ученый секретарь института —

(Б. В. Горнунг)

Приложение 4

МАТЕРИАЛЫ К РАССМОТРЕНИЮ ДИССЕРТАЦИИ М. М. БАХТИНА В ВАК (1947–1952 гг.)[1]

1. Выписка из протокола заседания Ученого совета ИМЛИ

15 ноября 1946 г.[2]

ВЫПИСКА ИЗ ПРОТОКОЛА

заседания Ученого Совета Института мировой литературы
им. А. М. Горького АН СССР

От 15 ноября 1946 г.

Присутствуют: Члены Ученого Совета: В. Ф. Шишмарев, В. Я. Кирпотин, Л. И. Пономарев, С. И. Соболевский, Л. И. Тимофеев, Н. К. Пиксанов, Н. Л. Бродский, И. Н. Розанов, Н. К. Гудзий, Б. В. Михайловский, И. М. Нусинов, А. К. Дживелегов, М. А. Цявловский.

Председатель — В. Ф. Шишмарев.

III. Защита диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук тов. БАХТИНЫМ, Михаилом Михайловичем на тему «Рабле в истории реализма».

---

[1] Дело М.М.Б. хранится в ГАРФ. Его материалы опубликованы Н. А. Паньковым: *ДКХ*. 1999. № 2(27). С. 50–87. В настоящем приложении документы печатаются по данным ГАРФ (ф. 9506, оп. 73, е. х. 70) — №№ 1–5, 7, 9–12, 15, 16, 19, 20, 24, 25, 27, 28, 30 и АБ — №№ 6, 8, 13, 14, 17, 18, 21–23, 26, 29, 31.

[2] ГАРФ. Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 50–51.

СЛУШАЛИ: 1. Оглашенные ученым секретарем документы и биографические сведения о диссертанте.

2. Вступительное слово диссертанта.

3. Отзыв официального оппонента доктора филологических наук А. А. Смирнова.

4. Отзыв официального оппонента доктора филологических наук И. М. Нусинова.

5. Отзыв официального оппонента доктора искусствоведческих наук А. К. Дживелегова.

6. Выступления неофициальных оппонентов: чл.-корр. АН СССР Н. К. Пиксанова, докторов филологич. наук Н. Л. Бродского и В. Я. Кирпотина, кандидатов филологич. наук Б. В. Горнунга, Д. Е. Михальчи и М. П. Теряевой и т.т. Домбровской, Залесского и Финкельштейна.

7. Вторичные выступления официальных оппонентов А. А. Смирнова, И. М. Нусинова и А. К. Дживелегова.

8. Заключительное слово диссертанта.

Счетная комиссия избирается в составе: Л. И. Пономарева, Н. К. Гудзия и Б. В. Михайловского.

ПОСТАНОВИЛИ:

1. На основании закрытой баллотировки, давшей единогласные результаты (13 голосов) присвоить БАХТИНУ, Михаилу Михайловичу ученую степень кандидата филологических наук за защиту им диссертации «Рабле в истории реализма».

Выписка верна:

Председатель
В. Ф. Шишмарев

Ученый секретарь Института
Б. В. Горнунг.

2. Аннотация к диссертации М. М. Бахтина «Рабле в истории реализма»[3]

Диссертация ставит своей задачей освещение творчества Рабле как завершения тысячелетнего развития народного смехового творчества средних веков, которое резко контрастировало с официальным церковно-феодальным и аскетическим средневековьем. В гротескных формах, унаследованных Рабле из этой традиции (которая отразилась также у Шекспира, Сервантеса и других представителей Ренессанса), раскрывается совершенно особая концепция мира — человека и вещи. Буржуазная наука, игнорируя народные источники Ренессанса, не в состоянии понять и эту сторону творчества Рабле и сосредоточивается на фактической разработке лишь того материала, который укладывался в узкие рамки традиционной академической концепции Ренессанса и гуманизма и что может раскрыть только ближайший биографический, политический и общеидеологический контекст раблезианских образов и идей. Автор ставит проблему выяснения более широкого контекста и соответственно этому его исследование распадается на следующие главы: 1) Рабле и проблема фольклорного и готического реализма; 2) Рабле в истории смеха; 3) Площадное слово в романе Рабле; 4) Народно-праздничные формы и образы в романе Рабле; 5) Пиршественные образы у Рабле; 6) Гротескный образ тела у Рабле и его источники; 7) Образы материально-телесного низа в романе Рабле; 8) Образ и слово в романе Рабле.

Радикализм и бесстрашный критицизм Рабле определяется в известной мере и особыми условиями языковой жизни Франции того времени. В процессе смены языка высокой идеологии и литературы происходила напряженная и острая борьба и взаимоориентация языков и языковых мировоззрений. Латынь цицеронистов, средневековая латынь, народный французский язык и его диалекты были охвачены этим процессом взаимоориенртации и взаимоосвещения: их мирное и наивное сосуществование кончилось. Аналогичный процесс происходил и в других странах. В процессе борьбы и взаимоосвещения языков складывается на интернациональной и национальной почве целый ряд своеобразных языковых пародий.

Новое освещение творчества Рабле имеет значение и для изучения многих явлений русской литературы, прежде всего Гоголя.

---

[3] ГАРФ. Впервые: *ДКХ*. 1999. № 2 (27). С. 51–52.

3. Письмо директора Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР В. Ф. Шишмарева в ВАК[4]

В высшую аттестационную комиссию
Министерства высшего образования СССР

15 ноября с. г. во вверенном мне Институте состоялась защита М. М. Бахтиным диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук (тема «Рабле в истории реализма»). Все три назначенных официальных оппонента доктора филологических наук А. А. Смирнов и И. М. Нусинов и доктор искусствоведческих наук А. К. Дживелегов высказались за то, что исследование М. М. Бахтина заслуживает присуждения не кандидатской, а докторской степени. На диспуте был и ряд выступлений неофициальных оппонентов, высоко оценивших его работу. Наряду с этим были и критические выступления. Голосование о присуждении тов. Бахтину кандидатской степени дало единогласные результаты. Проведенное особо голосование о присуждении докторской степени дало результаты: «за» — 7 голосов, «против» — 6 голосов.

Институт представляет весь материал о диспуте тов. Бахтина для Вашего рассмотрения и принятия соответствующего решения.

Материал для выдачи тов. Бахтину диплома о кандидатской степени направляется особо.

Директор Института
академик В. Ф. Шишмарев

---

[4] Письмо на бланке Института, исходящий номер 191-8а-331а. ГАРФ. Впервые: *ДКХ*. 1999. № 2 (27). С. 52–53.

4. Справка в ВАК по Форме № 2 о присвоении ученой степени доктора филологических наук[5]

Справка
В Высшую аттестационную комиссию
Представлена в 1947 г.
Институтом мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР

Фамилия, имя, отчество: БАХТИН Михаил Михайлович.
Возраст: 51 год.
Национальность: русский
Социальное происхождение: служащий.
Партийность: беспартийный.

О ПРИСВОЕНИИ УЧЕНОЙ СТЕПЕНИ
ДОКТОРА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

Окончил историко-филологический факультет Петроградского гос.〈ударственного〉 университета в 1918 г.

Аспирантуры не проходил.

Имеет ученую степень кандидата филологических наук, присвоенную Ученым советом Института мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР 15 ноября 1946 г.

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ СТАЖ — 26 ЛЕТ.

С 1919 г. по 1925 г. — преподаватель Витебского гос.〈ударственного〉 педагогич.〈еского〉 ин〈ститу〉та (западная литература) и Витебской гос.〈ударственой〉 консерват.〈ории〉 (эстетика).

С 1925 г. по 1929 год — научный сотрудник Ин〈ститу〉та истории искусств в Ленинграде.

С 1929 по 1931 год — редактор Ленинградского гос.〈ударственного〉 изд〈ательст〉ва.

С 1931 по 1935 год — преподаватель Казахского гос.〈ударственного〉 педагогич.〈еского〉 ин〈ститу〉 та в г. Кустанае.

С 1935 по 1937 год — преподаватель всеобщей литературы в Мордовском гос.〈ударственном〉 пед.〈агогическом〉 ин〈ститу〉те (г. Саранск).

С 1937 по 1945 г. — преподаватель литературы в средней школе в г. Кимры.

---

[5] ГАРФ. Впервые: *ДКХ*. 1999. № 2 (27). С. 53–55.

С 1945 по 1947 г. — зав.⟨едующий⟩ кафедрой всеобщей литературы Мордовского педагогич.⟨еского⟩ института (г. Саранск).

Общее количество научных работ:

опубликованных — 5, в рукописи — 5.

М. М. Бахтин известен советским литературоведам как автор книги о Достоевском, о которой в 1929 году была опубликована статья А. В. Луначарского («Новый мир», № 10), и работ о Л. Н. Толстом; он известен и как вузовской преподаватель, обладающий большой эрудицией в области всеобщей литературы и педагогическим мастерством. По отзыву директора Мордовского пединститута, «лекции М. М. Бахтина богаты по своему содержанию, увлекают слушателей, в силу чего он пользуется заслуженным авторитетом среди студентов и преподавателей».

Диссертация М. М. Бахтина на тему «Рабле в истории реализма» представлена была им на соискание ученой степени кандидата филологических наук, но всеми тремя официальными оппонентами (докторами филологических наук А. А. Смирновым и И. М. Нусиновым и доктором искусствоведческих наук А. К. Дживелеговым) оценена как заслуживающая присуждения докторской степени. Диссертация защищалась 15 ноября 1946 г.

«Литература о Рабле огромна... Предпринять при таких условиях новое исследование... было смелым дерзанием. М. М. Бахтин знал⟨,⟩ на что он идет, в достаточной мере широко был ознакомлен со всей раблезианской литературой и все-таки решился. И мало того, что он решился. Мне представляется, что труднейшую задачу, поставленную себе, он выполнил. Его работа ни в чем не повторяет того, что сделали западные специалисты... Он поставил свое исследование совершенно своеобразно и повел его по таким линиям, по которым оно еще никогда не велось ни у нас, ни на Западе...

Автор чувствует себя в своем материале очень свободно. Никакие обязательные шаблоны им не владеют. Он ставит себе задачи, собирает факты для решения и доводит в каждом данном случае свое исследование до конца. Однако в его исследовании определенно вырисовывается одна руководящая тенденция: он старается разгадать лицо Рабле-художника, приближаясь к нему с различных горизонтов более ранней культуры... Если бы книга М. М. Бахтина могла быть переведена, она именно этими своими частями показалась бы интересной и новой для самых больших специалистов по Рабле». (Из отзыва доктора искусствоведческих наук А. К. Дживелегова).

«Работа М. М. Бахтина представляет большой и принципиальный интерес. Не ставя себе задачей рассмотреть все стороны творчества

Рабле, она исследует лишь некоторые черты его, но черты особенно существенные, именно те, которые помогают выяснить особый тип реализма, представляемый творчеством Рабле, и место, занимаемое этим творчеством в истории европейской мысли и литературы. В целом это чрезвычайно вдумчивое, оригинальное исследование огромного количества текстов, историко-культурных фактов и критических работ, исследование, безусловно проливающее новый свет на творчество Рабле и могущее получить большой резонанс в советской и общеевропейской науке». (Из отзыва доктора филологических наук А. А. Смирнова). «Труд М. М. Бахтина — труд серьезного ученого, большого эрудита, самостоятельно и по-новому освещающий один из крупнейших памятников мировой литературы». (Из отзыва доктора филологических наук И. М. Нусинова).

Постановление
Ученого совета ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР

1. На основании закрытой баллотировки, давшей единогласные результаты (13 голосов), присвоить БАХТИНУ Михаилу Михайловичу ученую степень кандидата филологических наук за защиту им диссертации «Рабле в истории реализма».

2. Ввиду того, что всеми тремя официальными оппонентами, имеющими ученую степень доктора наук, поставлен вопрос о присуждении диссертанту ученой степени доктора филологических наук, поставить этот вопрос на отдельное голосование.

3. На основании закрытой баллотировки (давшей результаты: семь голосов «за» и шесть голосов «против») возбудить ходатайство перед Высшей аттестационной комиссией Министерства высшего образования СССР о присвоении БАХТИНУ Михаилу Михайловичу ученой степени доктора филологических наук за диссертацию «Рабле в истории реализма»

Ученый секретарь Института
Б. В. Горнунг

5. Ответ на запрос ВАК о дополнительной документации по делу М. М. Бахтина[6]

10 мая 1947

В Высшую аттестационную комиссию
Мин⟨истерст⟩ва высш.⟨его⟩ образ.⟨ования⟩ СССР
Инсп.⟨ектору⟩ тов. Беловой

В ответ на Ваш запрос от 6 мая с. г. № С-52 о дополнительной документации по делу М. М. БАХТИНА сообщаю:

1) Тов. Бахтин был допущен к защите кандидатской диссертации на основании справки о сдаче в 1946 году аспирантского минимума в МГПИ им. Ленина. Справка представлена в ВАК (№ 13 по описи документов, принятых инспектором ВАК т. Моховой 11/IV 1947 г.).

2) Копия диплома об окончании Петроградского университета в 1918 году запрошена у т. Бахтина телеграфно. Институт не требовал ее у т. Бахтина при защите, поскольку имелся документ о сдаче кандидатского минимума.

3) Публикация о защите диссертации будет доставлена Вам в ближайшие дни.

Ученый секретарь Института
Б. В. Горнунг

---

[6] Письмо на бланке Института, исходящий номер 191-8а-508. Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 56.

6. Справка о сдаче кандидатского минимума 24 июня 1946 г.[7]

[7] АБ. По экземпляру ГАРФ опубликована Н. А. Паньковым: *ДКХ.* 1999. № 27 (2). С. 56–57. В АБ хранится машинописная копия Выписки из протокола заседания Ученого совета Мордовского Государственного Педагогического института от 7 июня 1946 г., содержащая ходатайство перед ВАК об освобождении М.М.Б. от сдачи кандидатского минимума.

ВЫПИСКА

из протокола заседания Ученого Совета Мордовского Государственного Педагогического института от 7 / VI — 1946 года

СЛУШАЛИ:
об освобождении М. М. Бахтина от сдачи кандидатских испытаний.

ПОСТАНОВИЛИ:
ходатайствовать перед Высшей Аттестационной комиссией об освобождении зав. кафедрой всеобщей литературы Бахтина Михаила Михайловича от сдачи кандидатских испытаний на след.⟨ующих⟩ основаниях:

1. Бахтин М. М. известен своими научными трудами по русской и западной литературе (книга о Достоевском, исследовательские статьи о Толстом, по истории романа и сатиры, книга о Рабле — в рукописи и др.). О научных работах Бахтина имеется ряд положительных печатных отзывов профессоров В. В. Виноградова, Берковского и др.) и в том числе вполне положительная специальная статья покойного академика А. В. Луначарского (опубликована первоначально в журнале «Новый мир», вошла затем в посмертное собрание статей Луначарского «Классики»).

2. Бахтин обладает солидной эрудицией по специальным дисциплинам, по философии и экономическим наукам (имеет печатные работы), хорошо владеет древними (греческим и латинским) и новыми (французским, немецким, итальянским и английским) языками.

3. Бахтин М. М. имеет большой научный и педагогический опыт, приобретенный им за двадцать пять лет работы в высших учебных заведениях и исследовательских учреждениях.

4. Бахтин М. М. имеет законченную диссертационную работу объемом в 35–40 печатных листов («Рабле в истории реализма»). Работа раскрывает народные источники реализма Рабле и прослеживает традиции этого реализма по документам и фольклорным записям, с широким использованием многоязычной литературы вопроса. Оригинальность, строгая обоснованность и научное значение диссертации Бахтина засвидетельствованы в развернутых отзывах о ней авторитетных специалистов — профессоров Ленинградского Университета и сотрудников Академии Наук А. А. Смирнова и Б. В. Томашевского.

Директор института Юлдашев

СПРАВКА

Дана тов. БАХТИНУ М. М. в том, что он при Московском государственном педагогическом институте им. В. И. Ленина (кафедра всеобщей литературы) сдал полностью кандидатский минимум по следующим дисциплинам с оценками:

1. Античная литература..отлично
2. Литература средних веков — эпохи Возрождения...........отлично
3. Литература XVIII, XIX, XX вв. ....отлично
4. Немецкий язык..отлично
5. Французский язык ....отлично
6. История философии и диалектический и исторический материализм...отлично

Зав. Отделом аспирантуры
МГПИ им. В. И. Ленина (В. А. Меньшов)

7. Выписка из протокола заседания экспертной комиссии по филологическим наукам 20 июня 1947 г.[8]

22.VII.47.

Выписка
из протокола заседания экспертной комиссии
по филологическим наукам
20.VI.47 г.

Председатель⟨:⟩ проф.⟨ессор⟩ докт.⟨ор⟩ Бельчиков Н. Ф.

Члены экспертной комиссии⟨:⟩ Алпатов А. В., Богатырев П. Г., Базилевич Л. И., Нечаев В. Н., Поляк Л. М., Ковальчик Е. И., Ржига В. Ф., Тимофеев Л. И.

V. Дела ВАК.

1. СЛУШАЛИ: дело № 45697. Представление Ин⟨ститу⟩та мировой литературы им. А. М. Горького об утверждении в ученой степени по разделу филологических наук БАХТИНА М. М. на основании защиты 15.IX.1946 г. диссертации на тему «Рабле в истории реализма».

ПОСТАНОВИЛИ: Рекомендовать ВАК направить диссертацию на отзыв двум референтам — проф.⟨ессору⟩ доктору филологических наук

[8] Впервые: *ДКХ.* 1999. № 27 (2). С. 57.

Мокульскому С. С. и члену-корреспонденту Академии наук СССР проф.⟨ессору⟩ Алексееву М. П.

Просить их установить, какой ученой степени достоин т. Бахтин М. М. на основании защищенной им диссертации (кандидатской или докторской).

8. Отзыв М. П. Алексеева[9] 2 марта 1948 г.

ОТЗЫВ О ДИССЕРТАЦИИ М. М. БАХТИНА «ФРАНСУА РАБЛЕ В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА»

Работа М. М. Бахтина, под вышеуказанным заглавием, с моей точки зрения, представляет собой необычное, исключительное явление нашей научной литературы. По смелости, свежести и оригинальности своих идей, по плодотворности своих результатов, по тонкости своего анализа и по многим своим другим, поистине превосходным качествам, это исследование резко выделяется из всех тех докторских диссертаций последнего десятилетия, с которыми мне удалось ознакомиться

---

[9] Впервые: *ДКХ.* 1999. № 27 (2). С. 57–61. См. также М.М.Б. об отзыве М. П. Алексеева в письме к М. В. Юдиной:

М. М. Бахтин — М. В. Юдиной*
27 апреля 1948 г.

Дорогая Мария Вениаминовна,

поздравляем Вас с Праздником!

Получил Ваше письмо и отзыв М. П. Алексеева (действительно, превосходный). Я не сразу Вам ответил, так как поджидал выяснения моих здешних дел (в смысле отъезда и пр.), но пока все у нас еще неопределенно. ⟨...⟩

Алексееву я еще не писал, но напишу непременно (через Ив⟨ана⟩ Ив⟨ановича⟩**). ⟨...⟩

До скорого свидания.

Целуем Вас. Сердечный привет Ел⟨ене⟩ Ник⟨олаевне⟩.

Ваш

М. Бахтин

---

* ОР РГБ, ф. 527, картон 10, е. х. 41. Впервые: *ДКХ*, 1993. № 4. С. 49–50 (публикация А. М. Кузнецова).

** Иван Иванович Канаев.

в рукописях или из публичных отзывов. Диссертацию М. М. Бахтина я не могу назвать иначе, как работой выдающейся, которая, в случае своего издания, не сможет не стать настоящим событием в истории изучения литературы средних веков и Возрождения. Мало того, что она создана почти на пустом месте, что автор почти не имеет предшественников, открывая в творчестве Рабле такие стороны, которые либо не служили еще предметом внимания, либо истолкованы были превратно и ошибочно; мало того(,) что для своего исследования автор избрал одного из труднейших писателей мировой литературы, требовавшего исключительной и многосторонней подготовки: уже эти обстоятельства, взятые сами по себе, должны были бы заставить отнестись с полным уважением к его труду. Однако в данном случае важнее всего то, что автор, по-видимому, нашел правильный путь к решению «загадки» творчества Рабле, что его работа сумела обосновать с полной силой доказательности новый метод истолкования огромной цепи литературных фактов, в центре которой стоит роман Рабле, и что, таким образом, исследование М. М. Бахтина имеет значение научного открытия. Если согласиться с автором, что творчество Рабле бросает «обратный» свет на многовековой предшествующий период европейского культурного развития в его наименее изученных аспектах (а возразить ему что-либо по этому поводу было бы трудным и ненужным делом), то тем самым работа его приобретает значение труда, выходящего далеко за пределы истолкования творчества одного, хотя бы и «трудного» писателя. И в самом деле работа ставит и решает много важнейших теоретических вопросов с полной методологической ясностью и в необычно-широких рамках исторической перспективы. Не говорю уже о том, что чтение работы доставляет истинное наслаждение. Каждая ее страница есть зрелый плод самостоятельной мысли; в ней нет готовых суждений, механически переносимых из чужих трудов; вся она противостоит всяческой банальности и трафарету, прокладывая собственные пути; замечательная эрудиция автора не препятствует, как это нередко бывает, ни оригинальности взглядов, ни изяществу построения объемистого труда, в котором нигде не чувствуется ни незавершенности, ни вялости изложения, ни утомления. Повторяю, что, с моей точки зрения, исследование М. М. Бахтина является работой выдающейся.

В книге 8 глав, изложенных на 673 машинописных страницах. Задачу, стоявшую перед ним, автор весьма скромно формулировал в следующих словах: «попытаться набросать основные черты историко-систематической характеристики того типа реализма, который представлен в творчестве Рабле» (стр. 150). Полагаю, что эта попытка может считаться вполне удавшейся и что работа дает больше того, что она

обещает. Исходя из того, что роман Рабле должен стать «ключом к мало изученным и плохо понятым грандиозным сокровищам народного реализма», автор попытался, исходя(,) с одной стороны(,) из анализа романа Рабле, а с другой(,) из народно-фольклорной традиции средневековья (известной нам мало и конструируемой с помощью того же романа Рабле) найти общие для них элементы и тем самым вскрыл обратную сторону так сказать «официального средневековья», той гротескной, народно-праздничной концепции мира и жизни, которая противостояла феодально-церковному гнету и таила в себе зародыши Возрождения. Анализируя в отдельных главах своей работы «Площадное слово в романе Рабле», «народно-праздничные формы и образы в романе Рабле», «пиршественные образы», «гротескные образы тела», «образ и слово в романе Рабле» и т. д., автор получил возможность истолковать то жизнерадостное, трезво-реалистическое, проникнутое стихийным материализмом мировоззрение и искусство народных масс в период средневековья, которое разнообразно проявляло себя в народных празднествах, в шутовстве, в сатире, в играх, забавах, в произведениях искусства «низших жанров» и т. д. Нечего и говорить, почему все ряды этих явлений столь плохо изучены и превратно истолкованы в трудах о средневековой культуре: все эти явления «народного смехового творчества», по терминологии автора, как и роман Рабле, «требуют для своего понимания коренной перестройки нашего художественно-идеологического восприятия, требуют уменья отрешиться от многих глубоко укоренившихся требований нашего литературного вкуса, пересмотра многих понятий» (стр. 3–4) и т. д.; главная же причина непонимания исследователем всех указанных, глубоко закономерных, процессов средневековой культуры — в продолжающемся на Западе влиянии «церковного» понимания этой культуры, противостоять которому может только советский ученый, стоящий на позициях научно-материалистического мировоззрения и методологии. Изучение средневекового шутовства, в его порою «цинических», с точки зрения современной буржуазной морали, формах, долгое время считалось «неприличным» и «недостойным» делом, в особенности, когда оно касалось изнанки средневековой религиозности, «материально-телесного содержания жизни» средневекового человека. Автор рецензируемой работы не только категорически порывает с этой традицией, но смело, ярко, талантливо утверждает принципиально-важное значение для понимания эпохи и этого народного мировоззрения и порожденных им явлений искусства, фольклора, обрядности и т. д. Более того, автор делает одно весьма важное с методологической точки зрения наблюдение, что присущее фольклорно-средневековому реализму (к которому

примыкает и который в значительной степени завершает творчество Рабле («снижение путем перевода в материально-телесный план» не является самоцелью, но отличается как бы двузначностью: оно, по словам автора, имеет не только уничтожающее, отрицающее значение, но и положительное, возрождающее: оно амбивалентно, оно отрицает и утверждает одновременно» (стр. 17). Если эта «двузначность» не является случайным признаком, но составляет органическое свойство системы в целом, то становится вполне понятным и вполне объяснимым, почему творчество Рабле, опираясь на эту средневековую систему, могло стать одним из важнейших памятников Ренессансной культуры. Крепко связывая искусство Рабле с фольклорно-средневековым реализмом, с традициями народного «неофициального» средневековья, автор вместе с тем открывает нам много новых возможностей для аналогичного истолкования средневековых «реликтов» в творчестве таких писателей Возрождения, как Боккаччо, Сервантес, Шекспир и многие другие или, лучше сказать, крепкой связи этих писателей с народным искусством, постепенно, но неизменно подготовлявшим самый Ренессанс. Таков один из важнейших итогов исследования М. М. Бахтина. Другим, не менее важным результатом работы является утверждение, что без учета специфических особенностей творчества Рабле и тех народно-реалистических традиций, которые он представляет, «невозможна сколько-нибудь продуктивная и глубокая разработка ни истории, ни теории реализма».

Значение работы, с моей точки зрения, настолько велико и несомненно, что она не вызывает охоты указывать на спорные утверждения, в ней заключающиеся, или на вовсе несущественные упущения. На мой вкус, например, термин «готический реализм», которым автор нередко пользуется, ⟨—⟩ термин неудачный, не покрывающий собою то явление, которое он обозначает, так как оно протягивается глубже в мировую историю, за пределы средневековья в обычном смысле; термину «готический реализм» я бы предпочел определение «фольклорно-средневековый реализм» или какой-либо другой в этом роде. Но это лишь спор о словах, а не о сущности явления, характеризованного ясно и отчетливо. В отдельных случаях я мог бы указать на случайные упущения или недосмотры; так, досадным показалось мне, например, неупоминание на стр. 634, в связи с этимологией имени Гаргантюа, специальной работы акад. В. Ф. Шишмарева в ленинградском «Яфетическом сборнике» акад. Н. Я. Марра. В нескольких других случаях я готов был бы предложить автору аналогичные пополнения. Но для работы такого стиля и масштаба, как рецензируемый труд, подобные библиографические поправки могли бы показаться крохоборством и

неуместным педантизмом. Принципиальные же проблемы, поднятые в исследовании, таковы, что обсуждение их желательно более в книгах, чем в рецензиях; последние едва ли смогут что-либо поколебать в весьма прочном построении автора, и значение труда едва ли уменьшится от того, что в нем будут указаны некоторые спорные детали. Вот почему я считаю возможным не вдаваться здесь в эти подробности. Исследование М. М. Бахтина рассчитано, прежде всего, на читателя-специалиста по европейским литературам. Лишь те читатели, которым знаком Рабле, научная литература о нем и состояние современного изучения литературы и искусства средневековья и Возрождения могут по достоинству оценить данный труд. Лишь они поймут, с какой целью автор, между прочим, подверг тонкому научному анализу «площадные элементы» в романе Рабле и почему ему пришлось резко возразить тем исследователям, которые проявляют всего лишь — «снисходительность к раблезианским непристойностям» (стр. 161). Этой «снисходительности» пора было противопоставить откровенное, смелое, логически оправданное, ведущее к ясной цели научное изучение романа в оригинале, без цензурных изъятий. Именно потому, что автор сделал это, не побоявшись обвинений в бесцельности или «амбивалентности» такого анализа, он и достиг столь неожиданных и действительно значительных результатов.

Труд, имеющий значение научного открытия, поражающий обилием счастливых находок, полный свежих мыслей и плодотворных результатов, не должен получить несправедливой оценки. Присуждение автору кандидатской степени, вместо докторской, я, по своему глубокому убеждению, счел бы оскорбительным не только для автора, но и для достоинства советской научной критики, которая, полагаю, в состоянии резко отличить выдающееся исследование от простой кандидатской компиляции.

С другой стороны, присуждение автору, вместо докторской, кандидатской ученой степени столь чрезмерно повысило бы требования, предъявляемые к кандидатским диссертациям, что сделало бы невозможным дальнейшие защиты большинства из них. Присуждение М. М. Бахтину степени доктора филологических наук считаю вполне справедливым и вполне им заслуженным. Никаких других предложений я, со своей стороны, сделать не могу и позволил бы себе настаивать именно на таком решении.

Профессор Ленингр.⟨адского⟩ Университета
Член-корреспондент Академии Наук СССР М. П. Алексеев

2 марта 1948 г.

9. Выписка из протокола заседания экспертной комиссии ВАК по романо-германской и классической филологии[10] 12 апреля 1948 г.

Выписка из протокола № 2 заседания экспертной комиссии
по романо-германской и классич.⟨еской⟩ филологии
от 12.IV.1948.

Председатель: проф.⟨ессор⟩ Металлов Я. М.

СЛУШАЛИ: 16. Персональное дело № 45697 Бахтина Михаила Михайловича о присуждении ученой степени доктора филологических наук на основании защиты диссертации на тему «Франсуа Рабле в истории реализма».

Доложила профессор Дынник В. А.

ПОСТАНОВИЛИ: Направить диссертацию тов. Бахтина М. М. на тему «Франсуа Рабле в истории реализма» на отзыв члену-корреспонденту АН СССР пофессору Жирмунскому В. М.

10. Выписка из протокола заседания экспертной комиссии ВАК по романо-германской и классической филологии[11] 25 ноября 1948 г.

Выписка из протокола заседания экспертной комиссии
по романо-германской и классической филологии
от 25.XI.1948 г.

Председатель: проф.⟨ессор⟩ Металлов

Члены экспертной комиссии: Смирницкий, Адмони, Богомолова, Ганшина, Гальперин, уч.⟨еный⟩ секр.⟨етарь⟩ Агаян Т.

СЛУШАЛИ: Персональное дело № 45697 Бахтина М. М. о присуждении ученой степени доктора филологических наук после защиты диссертации на тему «Франсуа Рабле в истории реализма».

Представлен Институтом мировой литературы АН СССР.

Доложил профессор Металлов Я. М.

---

[10] Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 62.

[11] Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 62.

ПОСТАНОВИЛИ: Ввиду сложности вопроса просить проф.⟨ессора⟩ Металлова Я. М. ознакомиться с диссертацией тов. Бахтина М. М. и доложить на следующем заседании экспертной комиссии.

Председатель экспертной комиссии
по романо-германской и классической филологии
профессор Металлов.

Ученый секретарь Агаян.

11. Выписка из протокола заседания экспертной комиссии ВАК по романо-германской филологии[12] 30 декабря 1948 г.

Выписка из протокола № 8 заседания экспертной комиссии
по романо-германской филологии
от 30 декабря 1948 г.

Председатель: проф.⟨ессор⟩ Металлов.

Уч.⟨еный⟩ секретарь: Т. Л. Агаян.

СЛУШАЛИ: Персональное дело № 45697 Бахтина Михаила Михайловича о присуждении ученой степени доктора филологических наук после защиты диссертации на тему «Франсуа Рабле в истории реализма».

Представлен Институтом мировой литературы АН СССР.

Доложил профессор Металлов Я. М.

ПОСТАНОВИЛИ: Учитывая, что работа тов. БАХТИНА М. М. была написана в 1940 г. и наряду с весьма положительными данными имеет и ряд недостатков, экспертная комиссия считает возможным пригласить тов. Бахтина М. М. на заседание комиссии 19.XI[13].49 г. (4 ч. вечера) для ознакомления с замечаниями по диссертации.

---

[12] Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 62–63.

[13] Опечатка: заседание предполагалось провести в январе 1949 г. Впоследствии Правительственной телеграммой М.М.Б. был приглашен в ВАК на 18 января 1949 г. Об этой же дате он срочно телеграфировал М. В. Юдиной. Далее дата была уточнена, и в переписке фигурировало уже 19 января. (См. П4: 12).

12. Правительственная телеграмма о вызове М. М. Бахтина на заседание ВАК 10 января 1949 г.[14]

Директору Пединститута

Командируйте Бахтина заседание экспертной комиссии классической филологии 18 января 7 часов вечера — замминвуз Топчиев

13. Переписка М. М. Бахтина по поводу вызова на заседание экспертной комиссии ВАК, назначенное на 19 января 1949 г.

М. М. Бахтин — М. В. Юдиной

срочная телеграмма
⟨черновик, б/д⟩

Москва 40
Беговая улица дом 1 А корпус Б
квартира 4 Юдиной

Получил связи диссертации вызов ВАКа экспертную комиссию классической филологии на 18 января связи диссертации выехать затрудняюсь состоянию здоровья прошу срочно выяснить через Тимофеева или иначе причины вызова особенно почему комиссию классической филологии телеграфируйте подробно целуем Бахтин

М. М. Бахтин — М. В. Юдиной

телеграмма
⟨черновик, б/д⟩

Болен приехать не могу посылали срочную телеграфируйте ответ целуем Бахтины

---

[14] Телеграмма получена М.М.Б. 11 января 1949 г.

М. В. Юдина — М. М. Бахтину

14 января 1949 г. Ленинград
телеграмма

По-видимому девятнадцатого переслушивание вашей диссертации непременно приезжайте я вернусь Москву не позднее семнадцатого телеграфируйте приезд — Мария Вениаминовна

М. В. Юдина — М. М. Бахтину

16 января 1949 г. Москва
телеграмма

Леонид Иванович* категорически настаивает вашем приезде я и Борис Владимирович** также выезжайте немедленно хотя заседание видимо среду ваш приезд вообще необходим На каникулах остаюсь Москве целую = Юдина

---

* Леонид Иванович Тимофеев.
** Борис Владимирович Залесский.

⟨?⟩ — М. М. Бахтину

22 февраля 1949 г.

Михаил Михайлович!

Только что получили эту телеграмму Мне кажется, что ехать следует. Если вопрос о поездке решите положительно, сообщите, чтобы можно было принять меры к получению билетов.

Уважающ.⟨ий⟩ Вас ⟨нрзб.⟩
22 / II 49 г.

14. Телеграмма М. М. Бахтина в Министерство высшего образования[15]

Саранск
телеграмма
⟨черновик, б/д⟩

Москва
Министерство высшего образования
Заммину Топчиеву

Выехать не могу вследствие болезни прошу слушание моей диссертации экспертной комиссии назначенное девятнадцатое отложить

Бахтин

15. Протокол заседания экспертной комиссии ВАК по западной филологии[16] 24 февраля 1949 г.

Протокол № 10 заседания экспертной комиссии
по западной филологии от 24-го февраля 1949 г.

Присутствовали: профессор Смирницкий А. И., профессор Ильиш Б. А., проф. Мокульский, проф. Адмони В. Г., проф. Гальперин И. Р., проф. Дератани Н. Ф., проф. Ганшина К. А., проф. Богомолова О. И., ученый секретарь Агаян Т. Л.

Председатель: профессор Смирницкий А. И.

Секретарь: Агаян Т. Л.

СЛУШАЛИ: Персональное дело № 45697 БАХТИНА МИХАИЛА МИХАЙЛОВИЧА о присуждении ему ученой степени доктора филологических наук после защиты диссертации на тему «Франсуа Рабле

[15] Печатается по черновику, хранящемуся в АБ.

[16] Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 63–64.

Выписка из Протокола № 10 от 24 февраля была направлена М.М.Б. 22 июня, а получена 24 июня 1949 г., то есть ровно через четыре месяца после заседания

в истории реализма». Представлен Институтом мировой литературы АН СССР.

Доложил профессор Мокульский С. С.

ПОСТАНОВИЛИ: Работа тов. Бахтина М. М. — оригинальное исследование, основанное на использовании огромного количества текстов и критических работ, исследование, проливающее новый свет на творчество Рабле. В противовес существующему стремлению выводить творчество Рабле целиком из ренессансно-гуманистических корней тов. Бахтин М. М. связывает его главным образом с традициями средневекового (неофициального, т. е. народного, фольклорного, трезво-реалистического) мировоззрения и искусства. Работа тов. Бахтина М. М. впервые объясняет причину обаяния романа Рабле, помогает перестроить взгляд на средневековую поэзию в целом и т. д. По этим показателям работа тов. Бахтина М. М. заслуживает присуждения ее автору

комиссии. В ее тексте, наряду с мелкой редактурой, есть существенный пропуск: отсутствует замечание о несоответствии заглавия содержанию работы. Является ли это разночтение результатом технической ошибки, сказать наверняка сложно, неопровержимо лишь то, что М.М.Б. название рукописи при переработке изменил. Текст Выписки по материалам АБ мы приводим здесь полностью:

«*Постановили*:

Работа тов. Бахтина М. М. — оригинальное исследование, основанное на использовании огромного количества текстов и критических работ, исследование, проливающее новый свет на творчество Рабле. В противовес существующего мнения выводить творчество Рабле целиком из ренессансно-гуманистических корней тов. Бахтин М. М. связывает его главным образом с традициями средневекового (неофициального, т. е. народного, фольклорного, трезво-реалистического) мировоззрения и искусства. Работа тов. Бахтина впервые объясняет причину обаяния романа Рабле, помогает перестроить взгляд на средневековую поэзию в целом и т. д. По этим показателям работа тов. Бахтина М. М. заслуживает присуждения ее автору степени доктора наук. Однако наряду с положительными сторонами в работе тов. Бахтина М. М. имеются грубые ошибки и искажения, как то ссылка на «высокий» авторитет Веселовского, влияние Рабле на творчество Гоголя Н. В., термин (“)готический реализм(”) и т. д.

Учитывая, что работа тов. Бахтина М. М. была написана в 1940 г. и наряду с положительными данными имеет и ряд существенных недостатков и ошибок, экспертная комиссия по западной филологии считает возможным просить ВАК вернуть тов. Бахтину М. М. работу на переработку с последующим представлением ее в экспертную комиссию».

(машинопись на 1/3 листа формата А4, с одной рукописной вставкой, не датирована и не подписана)

степени доктора наук. Однако наряду с положительными сторонами в работе тов. Бахтина М. М. имеются грубые ошибки и искажения, как то ссылка на «высокий» авторитет Веселовского, утверждение влияния Рабле на творчество Гоголя Н. В., термин «готический реализм» и т. д. Содержание работы не соответствует ее заглавию «Франсуа Рабле в истории реализма», так как тов. Бахтин осветил лишь одну из сторон этого вопроса. Учитывая, что работа тов. Бахтина М. М. была написана в 1940 г. и наряду с положительными данными имеет и ряд существенных недостатков и ошибок, экспертная комиссия по западной филологии считает возможным просить ВАК вернуть тов. Бахтину М. М. работу на переработку с последующим представлением ее в экспертную комиссию.

16. Стенограмма заседания Президиума Высшей аттестационной комиссии 15 марта 1949 года[17]

Дело т. Бахтина

Тов. Топчиев[18]: Тов. Дынник, у Президиума есть сомнения в значимости этой работы. Мы хотели бы, чтобы вы коротко рассказали, что есть выдающегося в этой работе и заслуживает ли она столь значительной аттестации, как получение степени доктора.

Тов. Дынник[19]: Эта работа закончена в 1940 году. В 1946 г. она защищалась. Недавно вопрос об этой работе, о возможности присуждения за нее степени доктора обсуждался на заседании комиссии. Вы

---

[17] Курсивом переданы фрагменты, подчеркнутые в машинописи. Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 64–66. См. также: Протокол № 61 заседания Президиума ВАК от 15 марта 1949 г.: ГАРФ, ф. 9506, оп. 73, д. 71.

[18] Александр Васильевич Топчиев (1907–1962) — зам. Министра высшего образования, зам. Председателя ВАК. Химик, академик (1949), автор трудов по нитрованию, галогенированию, алкилированию и полимеризации углеводородов; кремнийорганическим соединениям; промышленным катализаторам. Гос. премия СССР (1949), гл. ученый секретарь Президиума АН СССР (1949), вице-президент АН СССР (с 1958).

[19] Валентина Александровна Дынник-Соколова (1898–1979) — литературовед и переводчик, специалист по русской и французской литературам. Автор книги «А. Франс. Творчество» (1934), статей об Э. Багрицком, К. Федине, А. Толстом, М. Пришвине и др., переводов Э. Верхарна, Ш. Бодлера, П. Верлена и др.

знакомы с мнением экспертной комиссии. Я могу сообщить свое мнение и мнение тех товарищей, которые принимали участие в обсуждении.

Я познакомилась с отзывами официальных оппонентов и с отзывами дополнительных рецензентов, познакомилась я и с самой работой.

Все три отзыва официальных оппонентов в высшей степени положительные. Официальные оппоненты: проф. Нусинов, проф. Дживелегов и проф. Смирнов.

(*Тов. Самарин*[20]: К оценке их можно вполне поставить знак минус, ссылаться на них не следует!)

Я и не ссылаюсь.

Затем диссертация была послана на дополнительную рецензию профессора Алексеева, который восхищенно отзывается об этой диссертации и утверждает, что диссертант достоин степени доктора.

Как вы видели, и экспертная комиссия, хотя более сухо, но все-таки признает возможным присуждение докторской степени после дополнительной работы над диссертацией.

Я могу изложить, какие были возражения против диссертации на защите в институте им. Горького. С возражениями выступали отчасти и официальные оппоненты. Проф. Дживелегов указывал, что к диссертации надо было бы добавить главу, посвященную гуманизму Раблэ. Проф. Пиксанов указывал, что Раблэ рассматривается в истории реализма односторонне, т. е. с точки зрения реализма фольклорного, и не указывается значение Раблэ для его эпохи и он «является опрокинутым обратно в средневековье».

Были другие возражения, связанные с попыткой диссертанта (не пронизывающей всю диссертацию и служащей какой-то привязкой) осветить отношение Раблэ к современному средневековому творчеству и к творчеству Гоголя, рассматривать их как явления аналогичные, ибо в творчестве Гоголя он находит связь с бурсой, тот же шуточный жанр и т. д. Это скорее экскурс в диссертации, ему посвящено несколько страниц, диссертация не связана с Гоголем, но бросается в глаза, что сводит он реализм Гоголя к тому, чего он касается в диссертации.

Были еще возражения, связанные с пониманием творчества Гоголя в этой диссертации. Но главный удар тех, кто возражал диссертанту,

---

[20] Александр Михайлович Самарин (1902–1970) — зам. Председателя ВАК, зам. Министра высшего образования. Металлург, академик (1966), автор трудов по электрометаллургии стали и ферросплавов, теории металлургических процессов, вакуумной металлургии.

был направлен на слишком одностороннее понимание Раблэ, его реализма и смысла его поэмы «Гаргантюа и Пантагрюэль».

(*Тов. Светлов*[21]: В какой связи подавал Гоголя?)

Поскольку Раблэ питался традицией балаганного, ярмарочного жанра, постольку…

(*Тов. Самарин*: Значит — если бы не было Раблэ, не было бы и Гоголя?)

Не так, но он указывает влияние Раблэ на Гоголя.

Творчество Раблэ рассматривается автором диссертации очень односторонне не только потому что он традиции Раблэ сводит только к связи Раблэ с ярмарочными, балаганными шутками, все содержание поэмы Раблэ рассматривается совершенно в стороне, как-то на отлете гуманизма, гуманистических идей, в полном отрыве от тогдашней современности, от жизни Франции, Европы того времени. Я поясню это ссылками. Указывая целый ряд образов Раблэ и настаивая на их связи с народным, шуточным творчеством, автор переходит к обобщениям. Эти обобщения я бы характеризовала как символические. Например: изображается у Раблэ драка, бьют одного сутягу. Вместо того, чтобы связать эту, может быть, отчасти развлекательную сценку с общим замыслом главы, с изображением суда, вместо того, чтобы связать это с гуманистическими идеями Раблэ, автор диссертации символически рассматривает эту сценку избиения сутяги как борьбу за уничтожение старого рождающегося нового мира, который «из крови рождается вечно», как говорит автор. Мысль сводится к тому, что избивают в кровь сутягу и из этой крови, из позора этого сутяги рождается вновь новая жизнь, — т. е. типичное символическое рассмотрение этой сценки.

То же самое и в другом эпизоде. Привлекает автор, например, и эпизод с Донкихотом в подтверждение своей мысли, что это общий закон. Он вспоминает об эпизоде, когда Донкихот принимает бурдюки с вином за великанов, начинается бой — Донкихот думает, что он пролил кровь, а на самом деле оказывается, что это вино. Автор, пользуясь своим методом символизировать каждый отдельный образ, каждый отдельный случай, делает вывод, что, следовательно, и Сервантес применяет народные шуточные традиции, с их нарочитой грубостью, непристойностью, побоями, потасовками, которые он

[21] Василий Иосифович Светлов (1899–1955) — зам. Министра высшего образования. Философ, автор книги «Краткий очерк истории философии» (1940).

рассматривает как возможность противопоставления старому миру нового. Таким образом, и Сервантес в этом плане оказывается не реалистом, который жил общей жизнью со своей эпохой, с передовыми идеями своей эпохи, а продолжателем изображения этих шуточных потасовок, побоев, и автор ничего больше не видит в приводимом им примере.

Так в общем сводится на нет содержание творчества Раблэ, сводится на нет содержание фольклорного народного творчества, «неофициального средневековья», как его называют. Автор сводит содержание этих произведений к низменным сторонам человеческой натуры.

(*Тов. Светлов*: Эта диссертация опубликована?)

Нет, она не опубликована — она защищалась в 1946 г.

Тов. Топчиев: Я считаю, что мы должны отклонить. Работа явно космополитического характера.

Тов. Самарин: Почему экспертная комиссия соглашается с восторженным отзывом проф. Алексеева, что это является истинным достижением советской науки. Нужно изучать творчество Раблэ, но почему эта работа является исключительным явлением науки — мне непонятно.

Товарищ заведует кафедрой в Мордовском институте, — там тоже есть вопросы, которые можно изучать.

Тов. Благонравов: Сама экспертная комиссия сомневается в этой диссертации как докторской. Мне кажется, что кандидата ему совет института присудил — и на этом надо закончить.

Тов. Самарин: В общем порядке надо проверить — подходит ли она к кандидатской диссертации.

Тов. Топчиев: Эту работу надо взять на контроль в связи с космополитизмом, проявленным в работе: Гоголь подается как подражатель, и не только это — есть и другие моменты. Хорошо было бы дать на контроль и, может быть, опубликовать замечания, а затем уже решить вопрос о присуждении степени кандидата.

17. Зав. Сектором Университетов ВАК А. Найденова — М. М. Бахтину[22] 9 мая 1949 г.

Уважаемый тов. Бахтин!

Просим сообщить, когда Вы сможете (по состоянию здоровья) 21 или 28 мая приехать в Москву на заседание Пленума ВАК, на котором будет заседание Пленума ВАК, на котором будет рассматриваться Ваша докторская диссертация.

Одновременно сообщаем, что предварительная экспертиза Вашей диссертации показала, что работа содержит ряд ошибочных положений: Рабле рассматривается Вами оторвано от своей эпохи, от гуманистического движения Франции и всей Европы того времени.

При рассмотрении романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» совершенно игнорируется его замысел, его идейная сторона, что придает работе формалистический характер. Вы сосредоточиваетесь почти исключительно на так называемом фольклорном реализме Рабле, на шутовских образах и сценах, причем обнаруживаете пристрастие к рассмотрению образов, имеющих грубо физиологический характер. Естественно, что при таком рассмотрении недопустимо обедняется реалистический стиль Рабле.

В работе связывается интересующая Вас сторона реализма Рабле с образами народный уличных увеселений средних веков, но совершенно

---

[22] АБ. Письмо получено, согласно дате на почтовом штемпеле, 12 мая 1949 г. Его текст, в части, касающейся «предварительной экспертизы» диссертации, в основном совпадает с двумя другими документами: Протоколом № 61 заседания Президиума ВАК от 15 марта 1949 г. (ГАРФ, ф. 9506, оп. 73, д. 71, лл. 50–51) и Справкой для заседания Президиума ВАК 9 июня 1951 г. за подписью А. Найденовой (лл. 13–14). Текст протокола по Справке 1951 г. опубликован Н. А. Паньковым: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 67–68. Из замечаний, не упомянутых в письме к М.М.Б., в Справке указано несоответствие содержания работы ее заглавию («Работа тов. Бахтина М. М. носит заглавие „Франсуа Рабле в истории реализма“, однако по содержанию эта работа заглавию не соответствует»), из решений — рекомендация отклонить ходатайство об утверждении докторской степени («Президиум ВАК рекомендовал отклонить ходатайство Совета Института мировой литературы А. М. Горького об утверждении М. М. Бахтина в ученой степени доктора филологических наук»).

Выбор источника для публикации обусловлен тем, что по нему М.М.Б. знакомился с результатами «предварительной экспертизы» и, по всей видимости, именно его цитировал на заседании ВАК 21 мая 1949 г. (см. П4: 19).

не освещен вопрос о том, чем же отличается реализм Рабле от реализма этих народных увеселений. В результате Рабле оказывается «опрокинутым в средневековье». Очевидна порочность такого взгляда на Рабле, одного из крупнейших деятелей Возрождения.

В диссертации поставлен целый ряд частных вопросов, при разрешении которых, применяя формалистический метод, достигаются порочные выводы.

Так‹,› например, устанавливается связь между творчеством Гоголя и творчеством Рабле, причем у Гоголя выделяются лишь образы и сцены шуточного характера, которые компаративистски сопоставляются с аналогичными явлениями романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле.

Таким образом, совершенно игнорируется глубокое идейное содержание произведений великого русского реалиста и национальное значение Гоголя.

Указанные недостатки делают работу методологически порочной.

Все эти замечания Вам следует продумать заранее и учесть их при подготовке Вашего выступления на Пленуме ВАК.

Зав. Сектором Университетов
Высшей Аттестационной комиссии
А. Найденова.

18. М. М. Бахтин — Е. А. Бахтиной

Москва
12 мая 1949 г.
телеграмма

Доехали благополучно Целую Миша

19. Выписка из стенограммы заседания Высшей аттестационной комиссии от 21 мая 1949 г.[23]

34.

Бахтин Михаил Михайлович
(Институт мировой литературы имени А. М. Горького)
(Мордовский государственный педагогический институт)

Тов. Топчиев: Есть предложение заслушать соискателя, которого мы сегодня вызвали. (*Входит т. Бахтин*).

Тов. Топчиев: Товарищ Бахтин, члены Пленума ВАК знакомы с вашей работой; хотелось бы, чтобы вы ответили на те критические замечания, которые были сделаны по вашей диссертации.

Тов. Бахтин: Довольно трудная задача — ответить на критические замечания по моей диссертации в 700 страниц, над которой я работал около десяти лет.

Те критические замечания, которые были мне вручены, по-моему, не имеют никакого отношения к моей работе. Когда я просил дать мне развернутые рецензии, в которых были бы отражены критические замечания, они мне не были предъявлены. Наоборот, мне заявили, что все рецензии положительные и что этих критических замечаний по работе — нет.

Вот первое из замечаний: мне ставят в вину, что Рабле рассматривается в диссертации в отрыве от гуманистического движения, что не раскрыта эпоха Возрождения. — Вся цель, задача моей работы — раскрыть эпоху Возрождения! Достаточно открыть мою работу в любом месте, и вы увидите громадный материал эпохи, который я привлекаю. Материал это новый. Я смею это утверждать, и мои ответственные рецензенты подтверждают, что я не повторяю материалов, которые в раблезистике — я не говорю про русскую, которая слишком бедна, но имею в виду мировую — использовались.

Я подошел со стороны неофициальной, народной культуры, потому что только с этой стороны можно понять демократических писателей Возрождения, — таких, как Рабле. С точки зрения той концепции Возрождения, которая существует в буржуазной литературе, как раз к демократическим писателям Возрождения нет подхода. Поэтому мне

[23] Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 68–74. Курсивом переданы фрагменты, подчеркнутые в машинописи.

пришлось поднять, что называется, целину. Очень много сил и времени я затратил, чтобы ознакомиться с народно-праздничной формой, карнавальной формой веселья, которая не изучена. Большинство материалов, — а поднять мне пришлось очень большое количество — даже филологически не было обработано. Мне пришлось иметь дело с сырыми, необработанными филологическими текстами, ибо западноевропейская наука меньше всего интересовалась этой стороной вопроса. И вот на это я затратил очень много времени, труда, сил. Я ждал именно оценки этой стороны целины, которую я поднял, которая останется, конечно. И вот здесь, в критических замечаниях, я дальше читаю, что «при рассмотрении романа Рабле „Гаргантюа и Пантагрюэль" все сосредоточивается почти исключительно...» (*читает*); все сводится к «рассмотрению образов грубо-физиологических» (*читает*). Но ведь это — основной пафос моей работы! Я смею утверждать, что я показал новый мир, который в литературоведении не был раскрыт и освоен. Мне это стоило громадного труда. Я считал, что после моей работы говорить о грубо-физиологических образах романа Рабле нельзя: я раскрыл глубокий идейный смысл этих образов. Моя работа действительно этому посвящена: это — пафос моей работы, а мне дальше говорят, что это «грубо-физиологические образы». Так думает Южно-Африканский Союз: правительство С⟨мэтса⟩ запретило роман Рабле как произведение порнографического писателя. Эти «грубо-физиологические» образы⟨,⟩ действительно⟨,⟩ заполняют всю книгу о Рабле: писать о Рабле — значит писать об этих образах. Но это не «грубо-физиологические» образы: это могучее орудие народного смеха, народного критицизма. Я в своей работе это показал. Я полагал, что после моей работы замечания о грубом физиологизме и о порнографичности Рабле не могут иметь места, — и вдруг встречаю такое замечание. Повторяю, что именно в этом весь пафос моей работы. Я писал ее как научный исследователь, и я тщательно избегал всего того, что уже сделано. Девяносто процентов — я смею утверждать — приведенных мною фактов никогда в раблезистском контексте не фигурировало. Изучение национальной культуры вне официального контекста — это одна из основных задач нашего советского литературоведения. Мы очень часто декларируем, приводим цитаты из Ленина о неофициальной культуре, которая есть у каждого народа; но надо же пойти дальше: надо эту неофициальную культуру раскрыть.

Надо эту неофициальную культуру развить и потому, что она именно неофициальная, — работа эта очень трудоемкая, требует чрезвычайно много лет, и ставить мне в минус то, что я считаю основой моей работы, очень странно.

Относительно пристрастия к рассмотрению образов, имеющих грубо-физиологический характер, — это личный выпад, который меня лично поразил. Рабле есть Рабле; все те места, которые неудобны, я их оставил без перевода, если же мне самому приходилось говорить об этих вещах, я давал их в латинском языке только, как это и полагается по академической традиции. Это возражение больше чем смешно.

Тут имеется еще возражение относительно упоминания в моей работе Гоголя. Я должен сказать следующее: работа моя посвящена Рабле, построена на совершенно новом материале, а Гоголь занимает в книге только 3 странички из 700, привлеченные мною в конце. Я признаю, что делать Гоголя побочной темой было неудобно, и эти три страницы я снимаю. Но разве из суждения об этих трех страницах можно определить суждение о моей работе в целом!

Я Гоголя не вывожу из Рабле или западных источников. Я утверждаю, что Гоголя нужно изучать, изучить этот неизученный смех, который связан с духовной академией, бурсачеством, с которым Гоголь был связан. В этом отношении мои утверждения о Гоголе сохраняют полную силу, и я считаю неуместным делать Гоголя побочной темой. Может быть, есть у меня некоторые формулировки, которые могут показать сейчас несколько неточными, но я повторяю, что тема о Гоголе — это не тема моей работы.

Моя работа была закончена 9 лет тому назад. Я выдержал горацианский принцип — работа должна лежать 9 лет, и она пролежала не по моей вине. И, конечно, эти 9 лет ни для кого не прошли даром. В свете того, что в области нашей произошло за эти 9 лет, конечно, моя работа, не в существе совсем, а кое в чем, в особенности в некоторых формулировках, нуждается в обновлении. 9 лет прошло, повторяю, недаром. Я не представляю себе работы в области литературоведения, которая была бы издана в 1940 г., могла бы быть сейчас переиздана без всяких изменений. Я такой работы не знаю, и моя работа в этом отношении тоже без изменений не моет быть издана. Я считаю необходимым внесение конкретных формулировок, и я это сделаю, приведу работу в соответствующий созвучный с эпохой вид. Это, разумеется, я должен отметить.

В заключение я хотел отметить вот что. Моя работа является, в сущности, началом целого ряда работ. Я уже говорил, что я подошел к области еще не освоенной, к целине, и я свою работу в этом направлении продолжаю уже в другом материале. У меня сейчас имеется целый ряд дополнительных данных. Вся моя последующая работа в течение 9 лет после окончания и сдачи мною данной работы, и те события на идеологическом фронте, которые произошли за эти 9 лет, убедили меня в том, что моя работа в высшей степени актуальна. Это

мое глубокое убеждение. События на идеологическом фронте после 9 лет не только не поколебали меня в том, что это именно то, что требуется, но, разумеется, отдельные формулировки, отдельные частности должны быть пересмотрены.

Вот, собственно, что я могу сказать на эту тему.

Тов. Топчиев: В одной из рецензий говорится следующее: «Тов. Бахтин, применяя свой метод, приходит к порочному выводу…» (*цитирует*).

Тов. Бахтин: Гоголь не является темой моей работы, а является побочной темой, повторяю, — что, может быть, неудобно было в работе, посвященной западному писателю, касаться Гоголя как побочной темой. Я Гоголя вывожу из национального украинского фольклора, я только указываю, что мой метод раскрытия неофициальной культуры должен быть применен и к изучению Гоголя.

Например, такая фраза в рецензии: «Таким образом, совершенно игнорируется глубокое идейное содержание великого русского реалиста и национальное значение Гоголя». Неужели я этого не знал и неужели такая демагогическая фраза могла бы быть в ответственной, серьезной рецензии? Я работал долго по русской литературе, имею много работ по русской литературе, и такое замечание для меня странно.

Тов. Топчиев: Слово предоставляется т. Чемоданову.

Тов. Чемоданов: Работа Бахтина вызвала у нас в комиссии большие споры. Для нас совершенно ясно было из отзывов официальных оппонентов и референта т. Алексеева, что мы имеем дело со свежей, смелой работой, сопоставляющей две культуры: демократическую — как называет автор — и средневековую. Но в то же время в диссертации имеются страницы с очень грубыми идеологическими ошибками. Например, автор диссертации ссылается на высокий авторитет Веселовского; говорит о влиянии Рабле на Гоголя. Все это показало нам, что работа Бахтина не выдерживает критики в настоящее время в свете решений Партии по идеологическим вопросам. Но в то же время ясно, что ошибки, имеющиеся в работе Бахтина, легко устранимы и не составляют лейтмотива в этой работе. Поэтому мы просили вынести решение — разрешить диссертанту переработать диссертацию.

Тов. Топчиев: Тут дело серьезное: в отзывах написано, что диссертант утверждает, что Гоголь ничего нового в литературу не внес, что он заимствовал у Рабле. Так или нет? Если так, то мы отклоним диссертацию, а если не так, как говорится в отзывах, то дело другое.

Тов. Чемоданов: Я сам не литературовед: я могу говорить только на основании суждения в комиссии. Действительно, Дынник так написала: это верно. Мы на этом заседании просмотрели те места, где Бахтин проводит параллели.

Тов. Топчиев: Что заимствовал у Рабле Гоголь?

Тов. Грабарь: Неверно это. Это притянуто за уши.

Тов. Чемоданов: Мы говорили, что можно просто эти места изъять.

Тов. Самарин: Попутно можно охаять кого угодно.

Тов. Чемоданов: Насколько мне известно, там охаивания нет: некоторые параллели проведены.

Тов. Виноградов: Здесь сказано так: «Интересно указание Бахтина, что многие черты этого мировоззрения можно найти у многих, например, у Гоголя, когда они восходят к народным источникам; но при этом они осложняются косвенным влиянием через посредство Стерна».

Тов. Грабарь: Злостное искажение того, что написано автором.

Тов. Виноградов: Через влияние Стерна — вот что нас и смутило.

Тов. Чемоданов: Вот это нас и смутило.

Тов. Грабарь: Диссертант говорит об источниках творчества, а то, что сейчас процитировано, совершенно другое.

Тов. Чемоданов: Поэтому мы просили вернуть диссертацию на переработку.

Тов. Грабарь: Если эти две или две с половиной страницы просто вычеркнуть, как не имеющие никакого отношения, то работа от этого никак не пострадает и не будет никакого повода для каких-либо упреков. Дело в том, какую сторону диссертант отметил. Его интересует в смехе фольклорная сторона и сторона народная — полуфизиологический смех. Ну, если взять знаменитую картину Репина «Запорожцы», то она вся построена на народно-примитивном смехе, смехе не деланном. Автор диссертации берет эту одну сторону, но никак не касается знаменитого «смеха сквозь слезы». Ничего этого нет. Поэтому я просто считаю, что придирались референты совершенно зря.

Тов. Виноградов: По-моему, вопрос гораздо сложнее и труднее.

Бахтин — почти мой товарищ по Ленинградскому университету, человек очень большой культуры, очень больших знаний, ну, необыкновенно талантливый, но, как видите, очень больной. Одна из его работ — «Проблемы творчества Достоевского» — вызвала в свое время восторженную статью Луначарского. И естественно, что, если бы он выступил теперь, степень кандидата невозможно было бы дать. Поэтому самые серьезные оппоненты — Смирнов, Алексеев — предлагают дать степень доктора. Но дать сейчас степень доктора за то, что сделано девять лет тому назад, нельзя, поэтому я предлагаю присвоить Бахтину ученое звание профессора: он этого заслуживает. В Мордовском педагогическом институте он будет очень долго работать над переработкой диссертации: там нет даже пособий. А эту работу он доделает потом.

Тов. Самарин: Я считаю, что предложение т. Виноградова неправильно: мы должны обсуждать вопрос об утверждении его в степени доктора и вынести решение, потому что никто не представлял Бахтина к званию профессора. Я считаю, что диссертацию надо отклонить. Для меня совершенно понятно: он занимался Рабле, но какой-то мостик хотел перекинуть в нашу русскую литературу и, как мы видим, очень неудачно, — пусть он ограничивается даже двумя фразами.

Ссылка на картину Репина неудачно прозвучала: это не народный, примитивный смех, а смех здоровых, уверенных в своей силе людей, не боящихся турецкого султана. В народном фольклоре не все примитивно: это смех здоровых людей.

Тов. Грабарь: Я могу сказать, почему я этот пример привел.

Тов. Самарин: Это смех народа — здорового, смелого, уверенного в своей силе.

Тов. Грабарь: Но надо знать, что изображено на картине: что пишется.

Тов. Самарин: Этот смех вызывает кривую улыбку английского дипломата.

Тов. Грабарь: Запорожцы написали такой документ, который прочесть нельзя: так грубо, от всей души.

Тов. Самарин: Вся беда этого документа в том, что он написан на русском или украинском языке, но не на латинском.

Тов. Виноградов: Неправильна мысль о влиянии Рабле на Гоголя. Эта мысль, которая развивалась в 1942[24] году Мандельштамом, получила хождение в буржуазном литературоведении; этой мысли коснулся и Бахтин, но немножко ее изменил, признав влияние народной литературы. Но это входит как побочный эпизод. И все-таки я считаю, что мы должны согласиться с мнением экспертной комиссии и потребовать от т. Бахтина переделки диссертации; но сам Бахтин заслуживает некоторого снисхождения и поощрения.

Тов. Ильюшин[25]: Во-первых, отмечается, что это чрезвычайно свежая и глубокая работа, во-вторых, — ясно из справки, которую мы

---

[24] Опечатка: речь идет о книге И. Е. Мандельштама «О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка», изданной в 1902 г. в Гельсингфорсе. См. о ней: *Виноградов В. В.* Гоголь и натуральная школа // *Виноградов В. В.* Избранные работы. Поэтика русской литературы. М., 1975.

[25] Алексей Антонович Ильюшин — чл.-корр. АН СССР (1943), механик, автор трудов по теории упругости и пластичности.

имеем, что в ней содержатся некоторые ошибки, которые сейчас, особенно после последних лет(,) стали более ясными нам. Но такого рода ошибки, по-видимому, допускались в те годы, когда писалась диссертация. (*С места*: Была мода обязательно связывать!) Он и связал, но неудачно, и эти три страницы есть дань какой-то существовавшей тогда точке зрения. Я считаю, что можно предложить ему работу переработать и без новой защиты представить на новое рассмотрение экспертной комиссии.

Тов. Топчиев: Я поддерживаю это предложение.

Предложить диссертацию переработать, представить на экспертную комиссию и вновь поставить на рассмотрение ВАК.

Тов. Грабарь: Сотни книг было написано о Рабле, но такой ни одной не было в мировой литературе.

20. Выписка из протокола заседания ВАК от 21 мая 1949 г.[26]

ВАК при Министерстве высшего образования СССР
Выписка из протокола № 11
от 21 мая 1949 г.

СЛУШАЛИ: §34. Об утверждении Бахтина Михаила Михайловича в ученой степени доктора филологических наук на основании защиты 15.XI.46 г. в Совете Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР диссертации «Рабле в истории реализма».

ПОСТАНОВИЛИ: Отложить рассмотрение дела Бахтина Михаила Михайловича, предложив ему переработать диссертацию и представить на повторное рассмотрение экспертной комиссии, после чего поставить на обсуждение Высшей аттестационной комиссии.

Председатель Высшей аттестационной комиссии С. Кафтанов

И. о. ученого секретаря
Высшей аттестационной комиссии Ю. Земскова

[26] Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 74.

21. М. М. Бахтин — Е. А. Бахтиной

Москва
24 мая 1949 г.
телеграмма

Дела ВАКе относительно благополучны Приезжаем Александром Давыдовичем двадцать шестого утром Целую Миша

22. Справка о возврате диссертации автору от 22 июля 1949 г., № у.с. 52/ 45697 за подп. зав. сектором хранения ВАК Л. Каряжкиной

23. Объяснительная записка Бахтина в Экспертную комиссию ВАК, приложенная к переработанной диссертации 15 апреля 1950 г.

УЧЕНОМУ СЕКРЕТАРЮ ВАК'а[27]

По решению ВАК'а моя диссертация о Рабле была мне возвращена на переработку с последующим представлением ее в Экспертную комиссию.

В настоящее время переработка мною закончена, и я отправил диссертацию в адрес Экспертной комиссии по западной филологии с объяснительной запиской, копию которой направляю Вам для сведения.

С совершенным уважением

М. М. Бахтин

15 / IV 50 г.

Саранск, Советская ул.
д. 34, кв. 21

[27] Машинопись без личной подписи, дата помечена рукою М.М.Б. Квитанция об отправке письма с документами датирована тем же 15 апреля (АБ).

В Экспертную комиссию по западной филологии при ВАК'е
от диссертанта М. М. Бахтина.[28]

В соответствии с решением Экспертной комиссии по западной филологии мне была возвращена моя докторская диссертация о Рабле на переработку, так как эта диссертация была закончена еще в 1940 г. и в настоящее время нуждается в известном обновлении.

Переработка мною выполнена в точном соответствии со всеми указаниями, сделанными мне Экспертной комиссией, а также с теми руководящими постановлениями ЦК ВКП(б) по вопросам идеологической работы, которые были приняты после окончания моей книги. Мною тщательно учтены также работы, выступления и дискуссии по вопросам литературоведения и по методологии, имевшие место за последний период, и моя книга, как мне кажется, приведена в существенную связь с актуальными боевыми задачами нашей борьбы на идеологическом фронте.

Конкретно мною выполнено следующее:

1. Написано введение к книге (его раньше не было), раскрывающее основную проблему моего исследования в свете учения В. И. Ленина о двух национальных культурах в каждой национальной культуре и дающее предварительное определение неофициальной народной культуры средневековья и Ренессанса.

2. Дана принципиальная критика общих взглядов А. Н. Веселовского на творчество Рабле (на стр. 34–37) и сделаны отдельный критические замечания по частным вопросам (стр. 137–139, 206–207 и 215). |

3. Критике буржуазной раблезистики придан более принципиальный и боевой характер.

4. Заново написано около 90 страниц (в разных частях работы), имеющих целью внести больше четкости и методологической строгости в раскрытие классового и революционного содержания народной культуры прошлого и ее отличий от официальной культуры (т. е. от культуры господствующих классов).

5. Особое внимание уделено критике в корне ложного истолкования образов Рабле в натуралистическом духе; раскрыто и резко подчеркнуто принципиальное различие между образами народной культуры и образами натурализма, в особенности современного натурализма буржуазного запада (см. особенно стр. 578–579 и 730–735).

---

[28] Машинопись без личной подписи на четырех страницах. Дата и исправления записаны фиолетовыми чернилами, рукою М.М.Б. (АБ). См. также: *ДКХ.* 1999. № 27 (2). С. 74–76.

6. Страницы, посвященные творчеству Н. В. Гоголя, вовсе устранены из книги, так как они содержали в себе нечеткие формулировки и так как попутная и беглая трактовка творчества Н. В. Гоголя в книге о Рабле вообще неуместна.

7. В соответствии с указаниями Экспертной комиссии неудачный термин «готический реализм» заменен термином «гротескный реализм» (и этот термин носит, конечно, условный характер); несколько изменено (также по указанию Экспертной комиссии) заглавие работы: вместо «Рабле в истории реализма» работа озаглавлена теперь «Рабле и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса»; новое заглавие несколько точнее определяет основную проблему работы, но не меняет, конечно, существа дела, так как народная культура последовательно и глубоко реалистична.

8. Кроме указанных основных исправлений и дополнений, мною устранены или выправлены все сколько-нибудь сомнительные | или нечеткие формулировки, внесены некоторые дополнительные факты, усилена характеристика эпохи, добавлено свыше 30 новых примечаний, дополняющих или уточняющих текст; ко всем главам книги подобраны в качестве эпиграфов авторитетные высказывания, подкрепляющие, как мне кажется, основные положения моей работы.

В количественном отношении переработка выражается в таких цифрах: устранено из работы около 40 стр., написано дополнительно около 120 новых страниц, подвергнуто большим или меньшим исправлениям около 200 стр.; в итоге объем работы увеличился на 80 стр.

Для рецензентов, уже знакомых с моей работой в ее прежнем виде, считаю необходимым указать те наиболее существенные страницы (написанные заново или значительно переработанные), которые дают представление о характере сделанных мною изменений и дополнений.

Вот эти страницы по главам:

Введение (полностью): 1 – 29.

Гл. 1.: 34 – 37, 80 – 84.

Гл. 2.: 193 – 198, 202 – 203.

Гл. 3.(:) 237 – 238, 286 – 287.

Гл. 4.: 414 – 417.

Гл. 5.: 456 – 458.

Гл. 7.: 576 – 579, 663 – 667.

Гл. 8.: 671 – 674, 726 – 737.

В заключение выполняю приятный долг, принося мою глубокую благодарность Экспертной комиссии по западной филологии за вни|мательное отношение к моему скромному труду и за сделанные мне ценные указания.

Диссертант /М. М. Бахтин/

15 / IV 50 г.

Саранск, Советская улица,
д. 34, кв. 21

ПРИЛОЖЕНИЕ: диссертационная работа на 748 машинописных страницах в [двух] трех переплетах.[29]

24. Протокол заседания Экспертной комиссии ВАК по западной филологии 11 мая 1950 г.[30]

Протокол № 11 (24)
заседания экспертной комиссии по западной филологии
от 11 мая 1950 г.

Присутствовали: член-корр. АН СССР, профессор Белецкий А. И., профессор Чемоданов Н. С., профессор Дератани Н. Ф., профессор Данилин Ю. И., доцент Попов А. Н., ученый секретарь Агаян Т. Л.

Председатель: профессор Белецкий А. И.

Секретарь: Агаян Т. Л.

СЛУШАЛИ: 3. Персональное дело № 45697 БАХТИНА МИХАИЛА МИХАЙЛОВИЧА о присуждении ему ученой степени доктора филологических наук после переработки диссертации.

Тов. Бахтин М. М. защищал диссертацию на тему «Франсуа Рабле в истории реализма». Решением Ученого совета ему была

---

[29] В АБ хранится квитанция об отправке 15 апреля 1950 г. заказной бандероли с тремя папками, из которой становится точно известным физический вес «Рабле» после переработки: 1250, 1200 и 2700 г.

[30] Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 77.

присуждена степень кандидата и одновременно доктора филологических наук.

При рассмотрении экспертная комиссия наряду с положительными сторонами нашла ряд существенных недостатков и сочла правильным рекомендовать ВАК предложить тов. Бахтину М. М. переработать представленную работу и представить ее вторично в ВАК.

Доложил профессор Белецкий А. И.

Представлен Институтом мировой литературы им. Горького.

ПОСТАНОВИЛИ: Диссертацию тов. Бахтина М. М. на тему «Франсуа Рабле в истории реализма» направить на отзыв проф. Самарину Р. М.

25. Из протокола заседания экспертной комиссии ВАК по литературоведению 22 февраля 1951 г.

Председатель: проф. Глаголев Н. А.

Уч. секр.⟨етарь⟩: Нечаева.

V. СЛУШАЛИ: Дело № 45697 Бахтина Михаила Борисовича ⟨sic!⟩ о присуждении ему ученой степени доктора филологических наук на основании защиты диссертации на тему «Франсуа Рабле в истории реализма».

ПОСТАНОВИЛИ: Просить проф. Самарина Р. М. к следующему заседанию экспертной комиссии (15 марта 1951 г.) представить письменный отзыв о диссертации тов. Бахтина.

26. Отзыв Р. М. Самарина

ОТЗЫВ
о диссертации М. М. Бахтина «Творчество Рабле
и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса»[31]

Работа тов. Бахтина — результат вдумчивого изучения текста романов Рабле; она обнаруживает хорошее знакомство автора со специальной

[31] АБ, ГАРФ. Печатается по экземпляру из АБ: машинопись на восьми страницах; копия, без подписи; вверху первой страницы черными чернилами рукою М.М.Б. помечено: «Отзыв для ВАК Р. М. Самарина».

литературой по Рабле и по некоторым вопросам французского и шире — западноевропейского средневекового искусства (преимущественно театра).

Общая направленность работы сводится к тому, чтобы подчеркнуть в эстетике Рабле ее неразрывную связь с народным творчеством, чтобы показать в творчестве Рабле его своеобразные реалистические черты и поднять их, показав бессмертное значение книги — Рабле в истории французской литературы и место Рабле в истории, — развития реализма в западноевропейской литературе.

Нельзя не признать это намерение автора плодотворным и значительным. При полном и правильном его осуществлении такая книга могла бы нанести удар по традиционной фальсификации Рабле буржуазными литературоведами и дать новое, правильное истолкование творчества великого французского писателя.

Работа М. М. Бахтина — работа талантливого, глубокого исследователя, обладающего широким историко-литературным кругозором и замечательной зоркостью, позволяющей М. М. Бахтину в ряде случаев тонко и убедительно анализировать некоторые особенности сложного творческого метода Рабле.

Однако, несмотря на все указанные достоинства работы, я полагаю, что в том ее виде, в каком она сейчас представлена, она не может считаться исследованием, отвечающим требованиям, предъявляемым к докторским диссертациям. Присуждение ученой степени доктора ф⟨илологических⟩ н⟨аук⟩ автору этой работы представляется мне невозможным, пока М. М. Бахтин не внесет в нее существеннейших изменений. |

Основной вопрос, поставленный в работе⟨,⟩ — вопрос о реализме Рабле — решен совершенно неправильно, можно сказать — порочно. Автор свел вопрос об особенностях реализма Рабле к тому, что принято считать собственно натурализмом или тем или иным его проявлением.

Разумеется, рано говорить о натурализме применительно к искусству Европы Средних веков и Возрождения, применительно к Франции XVI века. Но в искусстве этой эпохи было немало натуралистических элементов, которые, принципиально отличаясь от натурализма как от течения в декадентском искусстве XIX–XX века⟨,⟩ формально кое в чем его напоминают. Пользуясь этим внешним сходством, писатели буржуазного декаданса — натуралисты в полном смысле этого слова — не раз использовали некоторые тенденции искусства Средневековья и Ренессанса, грубо фальсифицируя их и ставя их на службу империалистической реакции.

К сожалению, М. М. Бахтин не разобрался с должной точностью в особенностях народного искусства XV–XVI века, о которых он говорит (преимущественно речь идет о различных формах народного театра, праздниках, и их отражении в литературе и изобразительном искусстве той эпохи) и показал его только как торжество натуралистических тенденций, от них ведя линию к Рабле. Снимая вопрос о своеобразных грубых обобщениях, которые делало народное искусство, прибегая к различным внешне грубым средствам изображения, М. М. Бахтин говорит преимущественно именно об этой форме, об этих средствах изображения, делая их важнейшим моментом эстетики народного творчества.

В этом смысле характерны уже самые названия глав исследования: «Площадное слово в романе Рабле» (стр. 205–287), «Образы материально-телесного низа в романе Рабле» (стр. 557–669). Эти главы особенно характерны для общей ошибочной концепции реализма Рабле, свойственной автору. Так, например, одним из самых убедительных, с точки зрения М. М. Бахтина, примеров разящей силы реализма Рабле, является тот эпизод романа, | который в терминологии автора именуется несколько раз «эпизодом с подтиркой» (с. 573, 577). До чего договаривается в этой части своей работы М. М. Бахтин явствует из нескольких следующих мест работы:

«В эпизоде с подтиркой блаженство рождается не в верху, а в низу, у заднего прохода» (с. 574).

«Материально-телесный низ продуктивен — пишет М. М. Бахтин — Низ (с большой буквы в подлиннике) рождает и обеспечивает этим относительное историческое бессмертие человечества. Умирают в нем все отжившие и пустые иллюзии, а рождается реальное будущее. Мы уже видели в раблезианской микрокосмической картине человеческого тела, как это тело заботится „о тех, кто еще не родился“ и как каждый орган его посылает самую ценную часть своего питания „в низ“, в детородные органы. Этот низ — реальное будущее народа и человечества», ⟨—⟩ утверждает М. М. Бахтин (с. 574–575).

Не знаю, какое впечатление это место работы М. М. Бахтина (а оно не самое курьезное) произвело на оппонентов т. Бахтина, требовавших присуждения ему степени доктора филологических наук, но на меня оно производит самое тягостное впечатление — это по меньшей мере вопиющая бестактность выражений, не говоря уже о порочности содержания.

Временами язык и мысли М. М. Бахтина становятся настолько неясны и запутаны, что изложение исследования приближается к анекдоту: на стр. 338 читаем —

«Все образы эпизода развертывают тематику самого праздника: убоя скота, его потрошения, его разъятия на части. Эти образы развиваются в пиршественном плане пожирания разъятого тела и также в плане карнавально-кухонно-врачебного расчленения рожающей утробы. В результате с замечательным искусством создается чрезвычайно сгущенная атмосфера единой и сплошной телесности, в которой нарочито стерты все границы между отдельными телами животных и людей, между поедающей и поедаемой утробой. С другой стороны⟨,⟩ эта поедаемая-поедающая утроба слита с утробой рожающей. Создается образ единой надъиндивидуальной телесной жизни — большой утробы, пожирающей-пожираемой-|рожающей-рожаемой».

Такова терминология М. М. Бахтина, постоянно ставящая в тупик самого непредвзятого рецензента. Образы, «развивающиеся в плане пожирания разъятого тела», «расчленение утробы» (как ее можно расчленить?), к тому ⟨же⟩ расчленение «карнавально-кухонно-врачебное» — восхваление «сгущенной атмосферы телесности» и т. п. — все это действительно создает в работе М. М. Бахтина весьма сгущенную атмосферу малых и больших заблуждений и ошибок, отражающихся в диковинной терминологии автора и в его общих выводах.

Временами работа начинает походить на мистификацию, на пародию, цель которой — показать, до какого абсурда может договориться иной исследователь, «здесь раскрывается амбивалентность кала⟨,⟩ — читаем на с. 254⟨,⟩ — его связь с возрождением и обновлением, и его особая роль в преодолении страха. Кал — это веселая материя».

Но, пожалуй, довольно примеров. Я их привел немало, чтобы не было впечатления надерганности, подтасовки отдельных неудачных мест, которые исчезают в общем материале работы и только специально выловлены рецензентом.

Общая ошибка работы, заключающаяся в том, что правильная предпосылка о реализме Рабле получила неверное истолкование, подменившее реалистическое содержание произведения Рабле некоторыми вопросами его формы, коренится в важном недостатке методологии работы — в отсутствии исторического подхода к решению намеченной исследовательской задачи.

В названии работы этот исторический подход возвещен: автор хочет говорить о народных корнях творчества Рабле. Но это название, а по существу работа ему не соответствует.

Есть ли в диссертации М. М. Бахтина марксистско-ленинский анализ народно-освободительного движения во Франции XVI века, анализ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ, отраженной в произведениях Рабле? За исключением некоторых очень общих данных нет в ней ни исторической

картины французской жизни, породившей роман | Рабле, ни борьбы народных масс Франции против правящих классов Франции в первой половине XVI века, которая как раз была богата разнообразными проявлениями классовой борьбы во Франции. У работы нет исторической конкретной почвы — отсюда и ее формалистическая абстрагированность, окрашенная неприятной физиологической тенденцией, к сожалению, заставляющей вспомнить о реакционных домыслах фрейдистского «литературоведения».

Не разобравшись в сути народных движений XVI века, нельзя написать книгу, в которой дана была бы правильная характеристика реализма Рабле.

Правда, в работе есть особая глава, называющаяся «Образы Рабле и современная ему действительность» (с. 670–737).

В этой главе задет вопрос об отношении Рабле к абсолютизму, к войнам XVI века. Но эти важнейшие политические проблемы, которыми Рабле остро интересовался и которые он по-своему глубоко осветил, в книге отодвинуты на задний план материалами другого рода — М. М. Бахтин пересказывает в своей диссертации работы различных французских раблеведов, занимавшихся выяснением реалий французской жизни XVI века, отраженных в романе(,) — реалий преимущественно этнографического, архитектурного, временами — для Рабле — биографического характера.

Например, вся важнейшая тема войны сведена М. М. Бахтиным в соответствии с некоторыми французскими раблеведами к тому, что в своих сатирических обличениях военно-авантюристической политики Пикрошоля Рабле исходил только из мелких расчетов провинциального конфликта, в котором были задеты интересы его отца.

«Вернемся к образам пикроколинской войны(,) — пишет автор(,) — в основе их, как мы видели, лежит местный <u>провинциальный</u> (подч. автором) и даже почти семейный конфликт луарских общин с соседом Антуана Рабле...» (с. 685). И только после выяснения этой сомнительной «основы» автор переходит к более широкому плану, к Карлу V и Франциску I.|

Не правильнее было бы предположить, что здесь ход мыслей Рабле был иным, что не от провинциальных дрязг шел он к обличению грабительских войн, а от размышлений о губительных следствиях войн для Франции пришел к выводу о необходимости бороться с ними, применяя в борьбе против них оружие смеха?

Крупным недостатком и этой главы, и работы в целом является также то обстоятельство, что Рабле в диссертации М. М. Бахтина исследуется вне литературной борьбы его эпохи. М. М. Бахтин почти не

упоминает в своей книге других замечательных французских писателей эпохи Рабле, о целой плеяде писателей и поэтов-сатириков, которую Рабле возглавил.

Однако, при всех недостатках главы «Образы Рабле и современная ему действительность», именно эта глава является наиболее сильной, именно она свидетельствует о возможностях М. М. Бахтина-исследователя, к сожалению, не осуществленных во всей его работе в целом.

Особая и важная теоретическая проблема, задетая в работе⟨,⟩ — проблема народной культуры Средневековья. Ее изучение и уместно, и актуально, так как в развитии демократических традиций искусства народов Запада народная культура Средневековья сыграла весьма значительную и до сих пор просто неизученную роль.

Однако, в работе М. М. Бахтина дана только заявка на постановку этой проблемы. Тов. Бахтин не рассмотрел вопрос о народной культуре специально, как того требовала его работа, не обосновал этот вопрос на исследовании возникновения и формирования французской нации. Без марксистского анализа этой проблемы, сделанного на основе марксистско-ленинского учения о нации и национальном вопросе, нельзя прийти ни к каким сколько-нибудь научным выводам о природе французского народного искусства XVI века — их и нет в работе М. М. Бахтина, хотя в ней и приведены различные факты, подчеркивающие оппозиционность народного искусства Средневековья по отношению к светскому и церковному феодализму. |

На основании приведенных выше соображений — разрешу себе сформулировать общий вывод по работе М. М. Бахтина:

Я считаю невозможным рассматривать ее как диссертацию, дающую ее автору право называться доктором филологических наук, так как в ней имеются серьезные методологические недостатки и ошибки, в основном сводящиеся к тому, что М. М. Бахтин формалистически подходит к вопросу о творческом методе Рабле (пренебрегает конкретными историческими условиями его развития — условиями народно-освободительных движений во Франции XVI века, условиями формирования французской нации, условиями идеологической (в том числе и литературной) борьбы, участником которой был Рабле.

Особо отмечаю недопустимый стиль изложения работы; М. М. Бахтину следует указать, что ряд мест его работы должен быть радикально изменен, так как в настоящем ее виде диссертация М. М. Бахтина не может быть передана в Ленинскую библиотеку для ознакомления с нею и для использования ее.

В заключение своего отзыва еще раз подчеркну, что М. М. Бахтин мог бы сделать из своей диссертации нужную и полезную книгу. Меня в этом убеждает его общая оценка Рабле, данная на странице 672. Привожу это место целиком, чтобы удостовериться в том, что, несмотря на многие отрицательные стороны работы М. М. Бахтина, я имел основание положительно оценить возможности автора книги:

«Публицистом Рабле действительно был, но он не был королевским публицистом, хотя и понимал относительную прогрессивность королевской власти и отдельных актов политики двора. Мы уже говорили, что Рабле дал замечательные образцы публицистики на народно-площадной основе, т. е. такой публицистики, в которой не было ни грана официальности. Как публицист, Рабле не солидаризировался до конца ни с одной из группировок в пределах господствующих классов (включая и буржуазию), ни с одной из точек зрения, ни с одним из мероприятий, ни с одним из событий эпохи. Но в то же время Рабле отлично умел понять и оценить относительную прогрессивность отдельных явлений эпохи... Для народной точки зрения, выраженной в романе Рабле, всегда раскрывались более широкие перспективы».

Конечно, далеко не все в этой характеристике доработано, взвешено, обдумано — надо работать и над ней, но в принципе она дает гораздо более правильное истолкование творчества Рабле, чем все аналогичные попытки, имевшие место в советском литературоведении до работы М. М. Бахтина.

27. Выписка из протокола заседания Экспертной комиссии по литературоведению[32] 10 мая 1951 г.

Выписка
из протокола 15 заседания экспертной комиссии
по литературовед.⟨ению⟩ от 10.V.51 г.

Председатель: проф. Благой Д. Д.
Уч. секр⟨етарь⟩: Нечаева.

12. СЛУШАЛИ: (Дело № 45697). О присуждении БАХТИНУ Михаилу Борисовичу ⟨sic!⟩ ученой степени доктора филологических

[32] Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 83–84.

наук на основании защиты диссертации на тему «Творчество Рабле и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса».

ПОСТАНОВИЛИ: В работе тов. Бахтина имеются серьезные методологические недостатки и ошибки, в основном сводящиеся к тому, что автор диссертации формалистически подходит к вопросу о творческом методе Рабле, пренебрегает конкретными историческими условиями его развития — условиями народно-освободительного движения во Франции XVI века, условиями формирования французской нации, условиями политической, в том числе и литературной борьбы, участником которой был Рабле.

Экспертная комиссия отмечает, что диссертация тов. Бахтина не отвечает требованиям, предъявляемым к докторской диссертации. В настоящем виде работа тов. Бахтина не может быть передана в Публичную библиотеку им. В. И. Ленина и должна быть возвращена автору для коренной переработки некоторых ее глав в соответствии с отзывом референта проф. Самарина Р. М.

Экспертная комиссия рекомендует ВАК отклонить решение Ученого совета Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР о присуждении тов. Бахтину М. Б. ученой степени доктора филологических наук.

28. Выписка из стенограммы заседания ВАК[33] 9 июня 1951 г.

Выписка из стенограммы заседания
Высшей аттестационной комиссии от 9 июня 1951 г.

4. Бахтин Михаил Михайлович
(Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР
Мордовский педагогический институт)

т. *Топчиев*: Есть ли другие предложения?
(*Голоса*: отменить). Голосуем — отклонить.

[33] Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 84.

29. Выписка из протокола заседания ВАК[34], 9 июня 1951 г.

ВЫПИСКА
ИЗ ПРОТОКОЛА № 12 ОТ 9 ИЮНЯ 1951 Г.
(Подлинник протокола находится в делах
Высшей аттестационной комиссии)

Слушали:

§ 4. Об утверждении БАХТИНА Михаила Михайловича в ученой степени доктора филологических наук на основании защиты 15 ноября 1946 г. в совете Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР диссертации: «Рабле в истории реализма», представленной на соискание ученой степени кандидата наук.

Постановили:

Отклонить ходатайство об утверждении БАХТИНА Михаила Михайловича в ученой степени доктора филологических наук ввиду того, что представленная к защите работа не отвечает требованиям, предъявляемым к диссертации на соискание ученой степени доктора наук.

Зам. Председателя
Высшей аттестационной комиссии — А. Топчиев

Ученый секретарь — И. Горшков

Верно: Зам. Ученого Секретаря Высшей аттестационной комиссии
Ю. Земскова

«29» VI 1951 г.

---

[34] Печатается по копии, присланной М.М.Б. (АБ). Оригинал: ГАРФ. Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 77.

30. Протокол заседания Президиума ВАК[35] 31 мая 1952 г.

Протокол № 140
заседания Президиума Высшей аттестационной комиссии
от 31 мая 1952 года

СЛУШАЛИ: § 1. Дело № 45697 о выдаче диплома кандидата филологических наук БАХТИНУ МИХАИЛУ МИХАЙЛОВИЧУ (Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР).

1895 года рождения, русский, беспартийный.

В 1918 г. окончил историко-филологический факультет Петроградского университета.

Научно-практический стаж — 7 лет.

Педагогический стаж в вузах — 21 год.

С 1945 г. — зав. кафедрой всеобщей литературы Мордовского педагогического института.

Характеристика положительная.[36]

---

[35] Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 86–87.

[36] 19 апреля 1952 г. по запросу ВАК была отправлена характеристика из Мордовского пединститута:

«РСФСР
Министерство Просвещения
Мордовский государственный
педагогический институт

19 апреля 1952 г. Министерство Высшего образования СССР
Ученому секретарю ВАК

На В⟨аш⟩ запрос дирекция Мордовского госпединститута при этом высылает характеристику на доцента, зав. кафедрой всеобщей литературы Мордовского пединститута т. Бахтина М. М.

Директор Мордовского
госпединститута М. Романов

Характеристика
Бахтина Михаила Михайловича

Тов. Бахтин М. М. 1885 ⟨sic!⟩ года рождения, русский, беспартийный, работает в Мордовском государственном пединституте с начала 1945–46 учебного года в должности заведующего кафедрой всеобщей литературы.

15.XI.46 г. в заседании Совета Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук на тему «Рабле в истории реализма».

Официальные оппоненты доктора филологических наук А. А. Смирнов и И. М. Нусинов и доктор искусствоведческих наук А. К. Дживелегов дали по диссертации положительные отзывы.

Совет Института мировой литературы им. А. М. Горького единогласно присудил Бахтину М. М. ученую степень кандидата филологических наук.

Голосовали: за — 13, против — нет.

Одновременно Совет Института постановил ходатайствовать перед ВАК об утверждении Бахтина М. М. в ученой степени доктора филологических наук.

Голосовали: за — 7, против — 6.

Рецензент ВАК член-корреспондент АН СССР профессор М. П. Алексеев дал по диссертации положительный отзыв.

Экспертная комиссия по западной филологии, рассмотрев дело и диссертацию М. М. Бахтина, постановила просить ВАК разрешить автору переработать его диссертацию и без повторной защиты представить в Высшую аттестационную комиссию.

15.III.49 г. Президиум ВАК, рассмотрев дело Бахтина М. М. и выслушав представителя экспертной комиссии профессора В. А. Дынник,

---

Тов. Бахтин обладает большой эрудицией в области всеобщей литературы и педагогическим мастерством. Его лекции богаты по своему содержанию, в силу чего он пользуется заслуженным авторитетом среди студентов и преподавателей института.

Тов. Бахтин принимает активное участие в общественной жизни института: выступает с докладами на теоретических конференциях преподавателей, принимает участие в работе юбилейных комиссий, связанных с литературными и искусствоведческими датами.

Тов. Бахтин принимает участие и в общественной жизни города как лектор литературоведческих тем.

Характеристика составлена для представления в ВАК Министерства высшего образования.

Директор Мордовского госпединститута	М. Романов
Секретарь партбюро	Е. Иванова
Председатель месткома	И. Лягущенко»

(Впервые: *ДКХ*. 1999. № 27 (2). С. 77).

давшего ⟨sic!⟩ отрицательное заключение по диссертации, рекомендовал пленуму ВАК отклонить ходатайство Совета Института мировой литературы АН СССР об утверждении М. М. Бахтина в ученой степени доктора филологических наук.

21.V.49 г. пленум ВАК отложил рассмотрение дела Бахтина, предложил ему переработать диссертацию и представить ее на повторное рассмотрение в экспертную комиссию.

19.IV.50 г. поступила переработанная диссертация Бахтина.

Рецензент ВАК профессор Р. М. Самарин дал по переработанной диссертации отрицательный отзыв.

10.V.51 г. экспертная комиссия по литературоведению под руководством Благого Д. Д. постановила:

В работе тов. Бахтина имеются серьезные методологические недостатки и ошибки, в основном сводящиеся к тому, что автор диссертации формалистически подходит к вопросу о творческом методе Рабле, пренебрегает конкретными историческими условиями его развития — условиями народно-освободительного движения во Франции XVI века, условиями формирования французской нации, условиями политической, в том числе и литературной борьбы, участником которой был Рабле.

Экспертная комиссия отмечает, что диссертация тов. Бахтина не отвечает требованиям, предъявляемым к докторской диссертации. В настоящем виде работа тов. Бахтина не может быть передана в Публичную библиотеку им. В. И. Ленина и должна быть возвращена автору для коренной переработки некоторых ее глав в соответствии с отзывом референта проф. Самарина Р. М.

Экспертная комиссия рекомендует ВАК отклонить решение Ученого совета Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР о присуждении тов. Бахтину М. М. ученой степени доктора филологических наук.

9.IV.51 г. пленум ВАК отклонил ходатайство об утверждении Бахтина М. М. в ученой степени доктора филологических наук.

25.IV.52 г. получена положительная характеристика т. Бахтина от директора, секретаря партбюро и председателя месткома Мордовского госпединститута.

ПОСТАНОВИЛИ: Выдать Бахтину М. М. диплом кандидата наук.

Топчиев, Благонравов, Светлов, Кочергин, Горшков

31. Справка о возврате диссертации автору от 25 августа 1952 г., № у.с. 52/ 45697 за подписью зав. сектором хранения ВАК Л. Каряжкиной

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

БАХТИН
Михаил Михайлович

СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ. Т. 4(1)
«ФРАНСУА РАБЛЕ
В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА» (1940 г.)
МАТЕРИАЛЫ К КНИГЕ О РАБЛЕ (1930—1950-е гг.)
КОММЕНТАРИИ И ПРИЛОЖЕНИЯ

Издатель А. Кошелев

Зав. редакцией М. Тимофеева

Корректоры: М. Григорян, З. Полосухина, А. Полякова
Оригинал-макет подготовлен О. Климовой

Подписано в печать 25.08.2008. Формат 84 × 108 $^1/_{32}$.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.
Усл. печ. л. 56,7. Тираж 1500. Заказ № 9883.

Изд-во «Языки славянских культур».
№ госрегистрации 1037789030641.
Тел.: 607-86-93. E-mail: **Lrc.phouse@gmail.com**
Site: **http://www.lrc-press.ru, http://www.lrc-lib.ru**

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел./факс: 8 (499) 255-77-57, тел.: 246-05-48, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский проезд, 2, стр. 1
(Метро «Парк Культуры»)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО ордена «Знак Почета»
«Смоленская областная типография им. В. И. Смирнова».
214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.